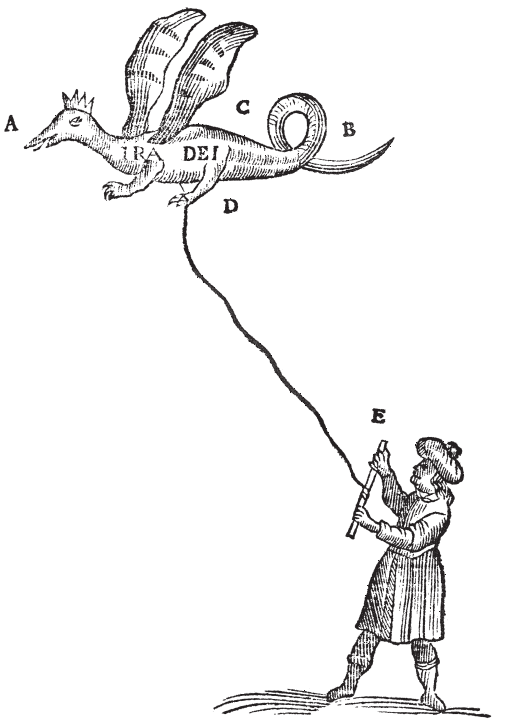
https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



Número 117 Otoño de 2020 México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XLII, número 117,
otoño de 2020

Consejo editorial
Oswaldo Chinchilla, Universidad de Yale-Departamento de Antropología; Danna Levín Rojo, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco; Catherine Rose Ettinger Mc Enulty, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Christopher Johnson, Arizona State University; José de Santiago Silva, Facultad de Artes y Diseño, UNAM; Nuria Salazar Simarro, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-Instituto Nacional de Antropología e Historia; David M.J. Wood, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Miembros honorarios
Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid; Serge Guilbaut, University of California; Carol H. Krinsky, New York University; Helga von Kügelgen, Carl Justi Vereinigung; Alfredo López Austin, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Carlos Navarrete, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Antonio Rubial García, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Mauricio Tenorio, University of Chicago; Gerhard Wolf, Kunsthistorisches Institut, Florencia.

Edición académica
Linda Báez
Emilie Carreón

Edición técnica
Karla Richterich, Jaime Soler

Corrección de estilo y lectura de pruebas
Gilda Castillo

Corrección de estilo en inglés
Christopher J. Follett

Corrección de estilo en portugués
Gabriela Torres

Correspondencia
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva,
Ciudad Universitaria, 04510 México, Coyoacán, Ciudad de México
anliie@unam.mx/www.analesiie.unam.mx
(52-55) 56227250 ext. 85025

Portada: Athanasius Kirchner, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, grabado, 10.5×7 cm, tomado de *Physiologia kircherana experamentalis*, t. 2 (Roma: impresor, 1675), 118. Esta cometa con forma de dragón que ostenta en su vientre el lema de "La cólera de dios" puede manejarse enrollando o desenrollando la cuerda con la vara E.

Revista indexada en arthist.net; CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); Dialnet; ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences); Google Scholar; Google; HAPI (Hispanic American Periodicals Index); Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals); Redalyc (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal); ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources); Scielo (Scientific Electronic Library Online); Scielo Citation Index-WoS; Scopus; The Keepers Registry; Ulrich's.

D.R. © *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título, Instituto Nacional del Derecho de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 04-2003-041612541500-102, expedido el 16 de abril de 2003. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números 6636 y 6936, respectivamente, expedidos el 7 de mayo de 1993. Editora responsable: Linda Báez Rubí. Apoyo jurídico: Lourdes Padilla. Asistente editorial: Karla Richterich. Diseño: Armando Hatzacorsian. Diagramación: Fabiola Wong. Tipografía: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. Impresión: Offset Rebosán, S.A. de C.V. Av. Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan. Tiro: 500 ejemplares más separatas. Costo de la revista: 200 pesos. Suscripciones y ventas de números anteriores: área comercial, 56227250 ext. 85026, libroest@unam.mx.

Todas las opiniones vertidas en los trabajos aquí publicados son responsabilidad exclusiva de los autores; no necesariamente reflejan ni comprometen las opiniones del Consejo editorial de la revista o, por extensión, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

ISSN 0185-1276

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Sumario

LAS EDITORAS
Presentación 5

Artículos

GUSTAVO AMÉZAGA HEIRAS
Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano 9

PABLO F. AMADOR MARRERO
Trazos de lo efímero: la traça *y* planta *del arco triunfal para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quirós a la diócesis de Puebla-Tlaxcala (1627)* 51

ARTURO GARCÍA GÓMEZ Y OLGA CHKOURAK
Mozart y Salieri*: entre naturaleza y razón de la creación artística* 85

MARÍA FUKELMAN
Aportes para el estudio del Teatro Libre de Buenos Aires (1944-1947) 145

ARNOLD LEBEUF
Topiltzin actor 179

Obras, documentos

ALENA ROBIN
Antonio Enríquez, Felipe Pastor y san Ángel predicando: *un cuadro desconocido en la colección del Museo Regional de Guadalajara* 259

Reseñas

Necesidad de música. Artículos, reseñas, conferencias, de George Steiner, por Yael Bitrán 291

Normas para la presentación de originales 297

Submission Guidelines for Authors 303

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Presentación

"El papalote"
El recuerdo / es un papalote. / Poco a poco le sueltas, / disfrutas su vuelo. / En lo más alto / se rompe el hilo de tu memoria / y te sientas a presenciar cómo lo posee la distancia.

"Báaxal tuch'bil ju'un"
K'a'asaje' / báaxal tuch'bil ju'un ku xik'nal. / Teech choolik junjump'itil, / ki'imak a wóol tu xik'nal. / Ken jach ka'anchake' / ku téep'el u súumil a k'ajlaye' / ka kutal a cha'ant u páayk'abta'al tumen náachil.

Briceida Cuevas Cob[1]

El número 117, temporada de otoño 2020 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, reúne textos que dan cuenta de la importancia de la creación de imágenes e imaginarios en la representación y percepción de la realidad, así como de la ficción. Con esta relevancia, catapultada al centro de la historia del arte y de los terrenos que atañen a lo visible y su interrelación con el mundo de lo audible, lo táctil y olfativo, celebramos los 85 años de la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas. En su persistente circulación desde 1937, y vista a la distancia, la revista, como principal órgano de difusión de sus académicos, ha mostrado en su larga trayectoria la capacidad de apertura a nuevas perspectivas y temáticas de sus colaboradores, al responder a los contextos históricos correspondientes —no sin dejar de valorar la tradición como vínculo identitario sin la cual no sería posible proyectarse al futuro en el terreno de la investigación.

[1] Disponible en: https://terceravia.mx/2016/12/5-poemas-mayas-briceida-cuevas-cob/.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

El artículo de Gustavo Amézaga Heiras, "Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano", nos introduce a una interesante reflexión sobre la interrelación entre el relato biográfico de una figura pública y su confección en una imagen emblemática de la historia operística mediante los medios masivos de difusión de la época correspondiente al Segundo Imperio Mexicano. Proyectada en sus personajes operísticos de tonos románticos y patrióticos, sus representaciones en el escenario canalizaron los conflictos políticos y sociales de los programas conservadores y liberales que se vivían en México durante el periodo de la Intervención francesa. El autor nos muestra cómo el retrato de la cantante de origen mexicano se catapulta en fotografías en formato *carte-de-visite*. Estos medios visuales, estratégicamente pensados y calculados en la composición que presentan, confeccionan testimonios a la vez que modelan las crónicas de los hechos, con el fin de forjar en la persona de la soprano un símbolo de la patria mexicana en el imaginario nacional.

El ingreso al terreno de las imágenes como realidad celebrada y, por tal, acontecida, se nos ofrece en "Trazos de lo efímero: la *traça* y *planta* del arco triunfal para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quirós a la diócesis de Puebla-Tlaxcala (1627)". El autor, Pablo F. Amador Marrero, expone la importancia de los valores simbólico-visuales que se manifestaron en el diseño correspondiente al arco triunfal proyectado por José de Benavides en honor a una importante autoridad eclesiástica. Los trazos del dibujo correspondiente al arco triunfal van revelando el alzado de una máquina ilusoria cuya invención va más allá de los cánones clásicos para desenvolverse en ornamentos, colores, figuras y juegos cromáticos que ejercen en el público su poder de fascinación y seducción. El autor explica cómo tal celebración de impresiones ópticas, hápticas y audibles se conjuntan para "darle vida" en historias y jeroglíficos a un personaje religioso en un ámbito en el que las cualidades sensibles y los valores simbólicos materializados conforman no sólo espacios de significación religiosa, sino que también son capaces de abrirlos a la experiencia estética.

La personificación del mito romántico de la inspiración divina se analiza en "*Mozart y Salieri:* entre naturaleza y razón de la creación artística" de Arturo García Gómez y Olga Chkourak. Los autores llevan a cabo un ejercicio historiográfico cuyo seguimiento nos ayuda a comprender cómo el mismo relato histórico se entrelaza sutilmente con terrenos y espacios de lo imaginario que no sólo permean la realidad, sino, más allá, la modelan mediante el ducto literario (texto), teatral (escenificación) y operístico (vocal), hasta alcanzar el

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

drama de corte bufonesco contemporáneo (*musical*). El texto nos introduce a una dimensión de lectura en la que los sentimientos y emociones cobran forma y figura, la representación de las pasiones se encarna en personajes históricos, les da rostro y los posee, prácticamente se hacen audibles para tejer dramas históricos que acaban por conformar imaginarios en torno a Mozart. La mitificación de su muerte, así como el proceso de creación calificado como "divino", se exponen como resultado de factores históricos y filosóficos que no obedecen, por último, a contextos sociopolíticos caracterizados por la tensión entre corrientes (clasicismo y romanticismo), donde la creación artística libra su más ardua batalla entre razón (esfuerzo, *techné*) y naturaleza (inspiración, don divino).

En "Aportes para el estudio del Teatro Libre de Buenos Aires (1944-1947)", María Fukelman se da a la meticulosa tarea de rescatar el papel que desempeñaron agrupaciones de arte dramático poco consideradas en la historia oficial del teatro argentino. La autora arroja luz sobre los procesos creativos que dieron contornos a la poética abstracta del teatro independiente porteño que se resistió a someterse al ambiente político de pesimismo e intranquilidad que tendía a favorecer la dictadura. Mediante la lectura de documentos y testimonios, la autora va dando rostro y figura a una agrupación que se opuso a los discursos oficiales, apostó por el carácter experimental y libre, a partir de los cuales es posible comprender cómo se forjó una estética cuyo objetivo fue crear una conciencia artística social de profunda raigambre humana. La transmisión de valores solidarios y colectivos a cambio del "individualismo estéril" en las obras puestas en escena no sólo apela a una postura política, sino que sus recursos y prácticas actorales se distancian del teatro producido por el Estado y los empresarios para reinventarse en una dimensión audible, sonora y visual guiada por la defensa de la libertad y la promoción de la sensibilidad en la sociedad.

La relevancia en la creación de imágenes e imaginarios que tuvo el teatro del misterio religioso en el México prehispánico es rescatada por Arnold Lebeuf en su artículo "Topiltzin actor". Basado en una atenta lectura de los *Anales de Cuauhtitlán*, el autor lleva a cabo un recorrido exploratorio por varios aspectos (historiográfico, iconográfico, dramático), a la vez que muestra la manera diversa en la que se describe e interpreta la figura del personaje mítico de Quetzalcóatl. Con ello pone al descubierto cómo las representaciones teatrales de la época prehispánica tejen su propia lógica en la que la culminación del sacrificio del actor principal, o incluso de toda la agrupación implicada, visibilizan la

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

fuerza de un impresionante acto dramático. En éste, la ficción ritual se vuelve realidad presentada y con ello se dota de vida a representaciones históricas surgidas de un libreto mitológico en torno a la figura de Quetzalcóatl; entre incienso y drama emerge un personaje mesoamericano cuya vida y hechos se presentan como un prisma polifacético, en el que su encarnación en el ritual culmina en un acto de sacrifico que acaba por unir la muerte con la vida.

La sección de "Obras, documentos" presenta, en esta ocasión, el texto de Alena Robin, "Antonio Enríquez, *Felipe Pastor y san Ángel predicando:* un cuadro desconocido en la colección del Museo Regional de Guadalajara", donde la autora da cuenta del redescubrimiento de una obra virreinal cuyas cualidades plásticas y compositivas explora con detalle para revelarnos además una iconografía carmelitana que vincula herencia europea con innovación novohispana en las últimas décadas del siglo XVIII.

Para finalizar, la reseña de Yael Bitrán sobre los textos reunidos en *Necesidad de música. Artículos, reseñas, conferencias*, de George Steiner, nos ofrece el epílogo para este número en el que las artes musicales conviven con el ejercicio de la escritura en la representación y configuración de hechos que, al acaecer en el tiempo, visibilizan biografías alumbradas desde distintos ángulos del terreno de la imagen. Con esta temática, alzando papalotes biográficos (*cerf-volant*, *Drachenflieger*; *zmaj* y *aquilone*) en su memoria, despedimos a nuestras colegas Elisa García Barragán, Elena Estrada de Gerlero, Dúrdica Šégota Tomac y Elisa Vargaslugo, cuyas trayectorias e investigaciones resultaron fundamentales en la construcción de las áreas de estudio de nuestro Instituto, así como en la formación de alumnos en la disciplina de la historia del arte moderna, virreinal e indígena americana.

Las editoras, septiembre de 2020
Coyoacán, Ciudad de México

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano

Green, White, and Flesh-Color: the Portraits of Ángela Peralta during the Second Mexican Empire

Artículo recibido el 7 de junio de 2019; devuelto para revisión el 28 de enero de 2020; aceptado el 11 de mayo de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117.2726

Gustavo Amézaga Heiras Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, fotografiasdelsigloxix@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-1018-2584

Líneas de investigación Arte moderno; fotografía del siglo XIX; fotógrafos y estudios fotográficos del siglo XIX; fotografía y pintura.

Publicación más relevante *De tu piel espejo. Un panorama del retrato en México, 1860-1910* (México: Museo del Estanquillo), 2019.

Resumen En noviembre de 1865, la soprano Ángela Peralta regresó a su patria para presentarse ante el público de la capital y de otros departamentos del Imperio Mexicano. Las crónicas periodísticas reseñaron su llegada y recepción como un hecho sin igual. Este artículo aborda los usos y la circulación de los retratos de la artista en el contexto de la transición política del Imperio Mexicano a la República Restaurada, a partir de una investigación basada en la consulta de bibliohemerografía, colecciones particulares, archivos y otras fuentes primarias. El regreso de Ángela Peralta a México y la demanda de sus retratos manifestaron la proyección en el imaginario sobre su figura de una representación de la nación mexicana.

Palabras clave México; fotografía; retrato; siglo XIX; nacionalismo; identidad; Ángela Peralta; *carte-de-visite*; impresos; ópera; soprano; Segundo Imperio; República Restaurada.

Abstract Soprano Ángela Peralta returned to her country of origin November 1865, to perform before audiences in the capital and other cities of Maximilian's Mexican Empire. Reports chronicle that all of her performances were greeted with unprecedented enthusiasm and were a spectacular success. This article draws on research in bibliographic and hemerographic sources, private collections, archives and other primary

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

sources, in order to address the subsequent circulation of portraits of the artist and their utilization in the context of the political transition from the Mexican Empire to the Restored Republic. Ángela Peralta's return to Mexico and the demand for her portraits reveal the projection in the imaginary of her figure as a representation of the Mexican nation.

Keywords Mexico; photography; picture; 19th century; identity; Ángela Peralta; visiting cards; opera; soprano; Second Empire; Restored Republic.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

GUSTAVO AMÉZAGA HEIRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Verde, blanco y encarnado:

los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano

Para el maestro Fausto Ramírez Rojas

Estrella negra

Del éxito estruendoso a la adversidad y desgracia, así puede resumirse la vida de la soprano Ángela Peralta. Según un testimonio de Justo Sierra, la cantante mexicana le confió que, una "estrella negra" la había acompañado durante toda su vida,[1] signo inequívoco de una existencia llena de penurias y desgracias, en contraste con una carrera de grandes logros y éxitos. En pleno Segundo Imperio (1864-1867), la imagen de la Peralta tuvo un culto sin precedente para una figura pública que no fuera un gobernante, político o militar. El retorno triunfal de la joven soprano venida de Europa, a finales de 1865, a poco más de un año después de haberse establecido el imperio de Maximiliano en México, coincidió con la efervescencia de las fotografías en formato *carte-de-visite*;[2] mismas que, al mediar la década de 1860, habían cobrado una moda febril entre las clases medias y altas de la sociedad

1. Justo Sierra, *Obras completas XIV. Epistolario y otros papeles privados* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991), 68.

2. Las *carte-de-visite* fueron fotografías en papel montadas en un soporte de cartón que medían alrededor de 6.3 × 10.2 centímetros.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

mexicana. La gran circulación de los retratos de los emperadores extranjeros había impulsado tal fenómeno.[3]

Durante los años del breve imperio, la efigie de Ángela Peralta en formato *carte-de-visite* se multiplicó en una buena cantidad de fotografías, dando a conocer a la cantante y, ayudando a acrecentar su reputación. Su talento, así como la gran circulación de su imagen la consolidan como la primera personalidad mexicana en tener un amplio repertorio de retratos en dicho formato.

Sin contar la gran demanda y comercialización que en 1864 tuvieron las fotografías de los emperadores extranjeros Maximiliano y Carlota en México, se puede considerar que antes de 1865 sólo circularon ampliamente los retratos de dos figuras públicas: los del presidente Miguel Miramón y la del militar texano Ignacio Zaragoza,[4] ello antes del regreso de Ángela Peralta a su país.

Por medio de la pintura, la litografía y la fotografía, la figura del célebre general Miguel Miramón fue popular antes y después de su breve presidencia. El 7 de enero de 1860, después de varias campañas militares en diversos estados del interior de la República, el joven presidente regresó a la Ciudad de México, por lo cual se ofreció un *Te Deum* en la Colegiata de Guadalupe y se realizaron otras celebraciones en la capital. Aquel día, algunas casas y edificios públicos se adornaron e iluminaron especialmente por su retorno, destacando el edificio de la Diputación en donde se colgó, entre los dos balcones principales de la fachada, el retrato al óleo del presidente, obra del pintor Jesús Corral.[5] En ese mes se comercializó una partitura llamada "Los triunfos de Miramón", *schotis* para piano compuesto por doña Manuela del Castillo, e ilustrada en la portada con la efigie del "excelentísimo señor presidente".[6] El editor Juan N. del Valle le dedicó su guía *El viajero en México* donde además se incluyó su

3. Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996).

4. En décadas anteriores la figura del presidente Antonio López de Santa Anna tuvo un culto importante por medio de grabados y litografías y no con base en reproducciones fotográficas. Mariana Rubio de los Santos plantea la variedad de retratos litográficos y en otros soportes que se realizaron a lo largo de los gobiernos de Antonio López de Santa Anna. Mariana Rubio de los Santos, "Retratos de luz, mercurio y plata: dos daguerrotipos del Museo Franz Mayer", tesis de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2016), 29-46.

5. "Entrada del general presidente en México", *La Sociedad*, Ciudad de México, 8 de enero de 1860, 3. En la transcripción de citas hemerográficas se respetaron los estilos tipográficos y la ortografía original de las notas.

6. "Los triunfos de Miramón", *Diario de Avisos*, Ciudad de México, 26 de enero de 1860, 3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

retrato.[7] Posterior a su fusilamiento en el Cerro de las Campana, junto al emperador Maximiliano y el general Tomás Mejía en 1867, su retrato sería altamente reproducido en formato *carte-de-visite*, en muchos fotomontajes y composiciones luctuosas sobre el trágico final del Segundo Imperio.

En el caso del joven general Ignacio Zaragoza, tras su gran triunfo militar en la batalla de Puebla el 5 de mayo de 1862, su efigie no se comercializó en fotografías *carte-de-visite* ni tampoco al acontecer su muerte ese mismo año de 1862; sin embargo, su imagen fue popularizada por medio de la litografía, técnica utilizada para tirajes mayores previamente al auge de las *carte-de-visite*. En los diferentes acervos que se consultaron no hay registro de los retratos fotográficos de Zaragoza fechados antes de 1867, como tampoco se encontraron referencias hemerográficas de que se hubieran vendido. Su imagen se promovió mediante la fotografía hasta después de caído el imperio, tras el triunfo de la República Restaurada; fue sólo entonces que la imagen de Zaragoza se integró a la iconografía y martirologio liberal.

En este contexto, a excepción del fenómeno social y comercial que representaron los retratos de los emperadores en 1864, se confirma que los de Ángela Peralta fueron entonces las primeras *carte-de-visite* de una celebridad mexicana que se difundieron al año siguiente en este formato en boga.

Entre las colecciones fotográficas públicas y privadas, del siglo XIX, llama la atención la constante presencia de la soprano.[8] Para los mexicanos de la segunda mitad de ese siglo fue común integrar, entre las páginas de sus álbumes, las fotografías de distinguidos políticos y gobernantes, militares connotados, miembros de la realeza, altas autoridades eclesiásticas o célebres cantantes, bailarinas y actrices, tanto mexicanos como extranjeros. Esta costumbre procuraba la ilusión de tener una cierta "familiaridad" con aquellas personalidades, cuyas vidas y logros se reseñaban en las crónicas de la prensa nacional. José Juan Tablada recordaba en sus memorias aquel viejo álbum familiar de cordobán "gaufré", que guardaba muchas fotografías de amigos y parientes, y entre ellos, el de Ángela Peralta, a quién evocó como "la diva".[9]

Pero, ¿qué representó en particular la figura de Ángela Peralta?, ¿a qué se

7. "El viajero en México", *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, Ciudad de México, 23 de mayo de 1860, 2.

8. Entre las colecciones públicas podemos citar el acervo reunido por el escritor y cronista Carlos Monsiváis, entre los álbumes que reunió son frecuentes las fotografías de la cantante Ángela Peralta.

9. Juan José Tablada, *La feria de la vida* (Ciudad de México: Ediciones Botas, 1937), 50-51.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

debía esa altísima celebridad?, ¿cómo circularon sus imágenes? En este texto se exponen algunos testimonios y crónicas de cómo la joven cantante se convirtió, durante la intervención francesa, en un emblema de la patria para los dos sectores de los mexicanos, y cómo sus retratos resultaron ser un objeto de gran popularidad, a partir de los años del Segundo Imperio mexicano.

Un fulgurante inicio

Ángela Peralta Castera nació en la Ciudad de México el 6 de julio de 1845, según Agustín F. Cuenca, biógrafo contemporáneo de la cantante, provenía de una familia de origen humilde.[10] Poco se sabe de su niñez y adolescencia. Ignacio Manuel Altamirano, al referirse a la situación de muchas mujeres de la época, señaló que estaban destinadas a ser "esclava[s] de la miseria, del ocio y la ignorancia".[11] Ángela Peralta fue una mujer a la que, por su vocación e instrucción artística, se le había permitido liberarse de esa educación "viciada aquí por las antiguas costumbres: que se formaba desde su infancia entre el fraile que la hacía temblar ante el diablo, y la esclavitud doméstica, que la encerraba en la estrechez de una vida conventual y mezquina".[12]

Cuando la pequeña Ángela dio muestras de su talento vocal empezó a recibir sus primeras lecciones de solfeo. Con tan sólo ocho años de edad, en 1854 fue presentada ante la célebre *primadona* Henriette Sontag, que se encontraba en la Ciudad de México, y a quien le habían llegado noticias de que una niña prodigio la imitaba. El encuentro se dio en la casa en que se hospedaba la diva;[13] ahí la pequeña interpretó algunas notas y escalas que impresionaron a la soprano alemana. Según Agustín F. Cuenca, la Sontag le auguró: "Si tu padre te llevase a Italia, serías una de las más grandes cantantes de Europa."[14]

10. Agustín F. Cuenca, *Ángela Peralta de Castera. Rasgos biográficos* (Ciudad de México: Valle Hermanos Impresores, 1873), 11.

11 Ignacio Manuel Altamirano, "Discurso", *El Siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, 4 de abril de 1870, 3.

12. Altamirano, "Discurso".

13. Henriette Sontag, condesa de Rossi, se hospedó en una residencia "ricamente amueblada" en la calle de Corpus Christi, véase "Los artistas de la ópera", *El Universal*, Ciudad de México, 15 de abril de 1854, 3.

14. Cuenca, *Ángela Peralta de Castera*, 11.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Ángela estudió solfeo con el maestro Luis Barragán, también canto y piano con el maestro Agustín Balderas.[15] Con la educación que había logrado a sus 15 años de edad, el 18 de julio de 1860, debutó en el Gran Teatro Nacional en una función de beneficio de *Il Trovatore*, en el papel de Leonor, una de las protagonistas de la ópera de Verdi. Su éxito fue tan aclamado, que varios periódicos de la Ciudad de México le dedicaron extensas notas a la debutante por su interpretación, destacando que "todos los artistas fueron muy aplaudidos. Las Sritas. Peralta y González repetidamente llamadas al palco escénico, recibieron ramilletes y coronas".[16] Muy al estilo de la época, los seguidores de la Peralta dejaron caer desde la galería ramilletes y volantes con poemas impresos, dedicados a la cantante.

A principios de 1861, Ángela partió a Europa acompañada de su padre y de su maestro Agustín Balderas, con la idea de perfeccionar sus estudios de composición y canto en Roma y Milán; con la empresa nada fácil de desarrollar una carrera como intérprete en el Viejo continente. Cómo pudieron sufragar este viaje y la estancia en Europa no queda claro, existen pocos testimonios al respecto; su hermano Manuel Peralta Castera afirmó que lo pagaron con su propio peculio y mil pesos que aportó el señor Santiago de la Vega.[17]

Tras una estancia en Cádiz, España, reseñada por la prensa capitalina,[18] la joven cantante debutó en los escenarios italianos contando apenas con 16 años, en el Teatro Carcano de Milán; según la prensa mexicana con "una concurrencia tan numerosísima, pues ni de pie se cabía en el teatro";[19] después se presentaría en el escenario del teatro de Santa Radegunda y en la Scala de

15. Manuel Peralta Castera, "Ángela Peralta", *Revista Artística*, Ciudad de México (septiembre de 1921): 95.

16. "Función lírica de antenoche", *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, Ciudad de México, 21 de julio de 1860, 3.

17. Peralta Castera, "Ángela Peralta", 95. Sobre los rumores de que el gobierno la había apoyado económicamente, su hermano aclaró en este mismo artículo: "varias veces se ha dicho que el gobierno pensionó a Ángela Peralta para que estudiase en Italia, y mal podía pensionar el Gobierno en enero de 1861, cuando hacía sólo un mes que había tomado la capital, lo cual aconteció la noche del 25 de diciembre de 1860, y el que asiente lo contrario será porque desconoce la historia patria."

18. Sobre la estancia en Cádiz se puede ver "La Srita. Ángela Peralta" y "La señorita Peralta", ambas noticias son reproducciones del periódico gaditano *El Movimiento*, en donde la llaman "el ruiseñor mexicano".

19. "La señorita Ángela Peralta", *El Siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, 7 de junio de 1862, 4.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Milán, desempeñando, en este último con gran éxito, el rondó final de *Lucía de Lammermoor*, pieza de lucimiento para sopranos de coloratura, y papel reservado para cantantes muy capaces.

De este periodo inicial en Milán, Italia, existen al menos tres fotografías de Ángela Peralta, tomadas en esa ciudad por Giovanni Battista Ganzini, probablemente entre 1864 y 1865, cuando su estudio se ubicaba en la Via dell' Unione, 4. En una de esas imágenes, la soprano aparece tocando el piano, acompañada por un flautista, ambos de perfil; la representación en el estudio se complementa con la presencia del maestro Agustín Balderas quien, sosteniendo un sombrero de copa y posando a manera "de llegar" a la escena, parece aprobar lo que escucha de sus alumnos (fig. 1). En los otros dos retratos individuales, Ángela posa en personaje, se muestra gesticulando ante la cámara; probablemente, se trate de la representación de Lucía Ashton, del drama trágico *Lucía de Lammermoor*, ya que porta el característico vestido blanco de la protagonista; las poses pueden aludir a los desvaríos de la dama que enloquece de amor (figs. 2a y b). Estos retratos debieron realizarse para que circularan y se conociera a la novel cantante, entre un sector de empresarios, compositores, críticos y colegas, y con seguridad estuvieron a la venta a todo el público italiano, fervientes seguidores del arte de la ópera.[20]

Ángela Peralta inició una primera gira de presentaciones operísticas por múltiples ciudades de Italia, España, Portugal y Egipto, inclusive, cantó en "salones aristocráticos" de París.[21] Las crónicas de sus éxitos en Europa se publicaron en los periódicos mexicanos, tanto de talante conservador, como liberal.

Durante la estancia de la cantante en Europa, el proyecto republicano en México encabezado por el presidente Benito Juárez enfrentaba la intervención francesa de Napoleón III de Francia, que no sólo costó la vida de miles de hombres de ambos bandos,[22] sino que implicó la imposición de un empe-

20. Desde principios de la década de 1860 los fotógrafos de las grandes capitales ofrecieron galerías de celebridades a la venta, algunos de ellos inclusive por medio de catálogos.

21. "Anjela Peralta", *El Pájaro Verde*, México, 18 de noviembre de 1865, 2. El diario conservador reprodujo información de los periódicos *Le Monde Artistique* de París, *Diritto* de Turín, *Democrático* de Forlì y de *Discussione*.

22. No hay registro oficial del número de muertos durante la guerra de Intervención francesa y el Segundo Imperio. Basilio Pérez Gallardo calculó en 1875, en un folleto titulado *Martirologio de los defensores de la Independencia de México*, que, en un total de 1,020 acciones de guerra, los imperialistas sufrieron 12,209 bajas, y los republicanos 73,037, entre muertos, heridos y prisioneros. Como sea, José María Vigil advierte que estas cifras son más bien aproximadas;

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

1. Giovanni Battista Ganzini, Ángela Peralta, Agustín Balderas y otro personaje no identificado, *ca*. 1865, albúmina, 6.3 × 10.2 cm. Colección particular.

rador extranjero dispuesto por el monarca francés: Maximiliano de Habsburgo, quien gobernó el imperio mexicano tan sólo tres años, de 1864 a 1867. Durante su estadía en Europa, Ángela Peralta conocía la situación por la que atravesaba la nación mexicana. En 1864, el escritor José González de la Torre refirió una dedicatoria que escribió la cantante en una fotografía, en la que se reflejaba su sentir: "Nuestra compatriota está en Italia; pero su corazón está aquí. Ella sufre, porque se mira ausente de su patria, y al escribir una dedicatoria en el retrato que regalaba a un amigo, dejó hablar a su corazón y exhaló un gemido

José María Vigil, *México a través de los siglos*, vol. V (Ciudad de México y Barcelona: Ballescá y Comp./Espasa y Comp., 1884), 861. A su vez, Jesús León Toral calcula en 20,000 las bajas entre las tropas extranjeras (Jesús de León Toral, *Historia militar. La Intervención francesa en México* [Ciudad de México: Congreso Nacional de Historia para el Estudio de la Guerra de Intervención, 1962]), 299-300. Agradezco a Patricia Galeana estas referencias.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

de angustia, un grito de amor patrio, sentido y tierno como no lo habría sido el fino pensamiento de un literato."[23]

En 1865, Ángela Peralta de tan sólo 20 años, fue contratada para volver a México por el empresario Annibale Biacchi,[24] quien anunció su regreso de la siguiente forma: "Esta joven que ha llevado con gloria el nombre de México por toda Europa y hasta en los apartados climas de África, ha desechado partidos brillantes por volver, aunque sea por poco tiempo, a visitar su adorada patria, a dar un abrazo a sus paisanos y amigos."[25] El inicio de la mitificación de su figura pública fue una construcción de una nación que se debatía entre dos proyectos abismalmente diferentes.

El recibimiento triunfal

Pese a la inestabilidad política, a los incesantes cambios de gobiernos, aunado a las invasiones extranjeras, a lo largo del siglo XIX mexicano se desarrolló una intensa vida cultural. El género lírico sirvió como articulador de intenciones de grupos que, si bien, con ideas políticas a veces antagónicas, se desenvolvieron en una especie de proyecto que a la distancia forjó identidad, cultura, y funcionó como instrumento "civilizador".[26]

Para comprender el contexto del retorno de la soprano a su país, hay que señalar que hacia finales de 1865, en Francia se debatía la inminente retirada de las tropas y los ejércitos intervencionistas de Napoleón III, lo que auguraba el desmoronamiento del Segundo Imperio mexicano. En el puerto de Veracruz la joven cantante coincidió con la emperatriz que partía a una gira por la

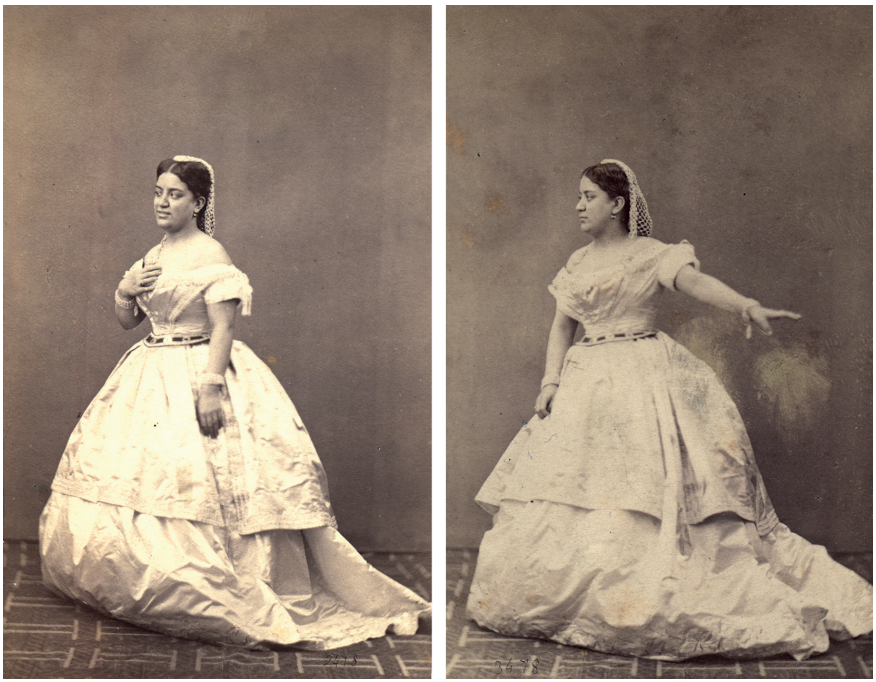
23. "La señorita Peralta", *El Pájaro Verde*, Ciudad de México, 9 de marzo de 1864, 3.

24. Mucho se ha referido en el favoritismo de Maximiliano hacia Biacchi, aunque poco se ha podido comprobar. El Archivo General de la Nación resguarda una carta del 2 de octubre de 1865 en la que el empresario italiano solicitó una audiencia con su majestad, la cual le fue negada; el secretario del gabinete Imperial le pidió por escrito su comunicación al emperador. *Fondo Segundo Imperio*, caja 7, exp. 004. Agradezco a la investigadora Áurea Maya la referencia de este documento.

25. "Gran Teatro Imperial. Ópera italiana. Prospecto", *La Sociedad*, Ciudad de México, 16 de agosto de 1865, 3.

26. Áurea Maya, "La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)", en *Los papeles de Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014), 229-330.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



2a y b) Giovanni Battista Ganzini, Ángela Peralta como Lucía de Lammermoor, *ca*. 1865, albúminas, 6.3 × 10.2 cm. Colección particular.

península de Yucatán; la soprano cantó en una tertulia ante Carlota,[27] al igual que lo haría después en un concierto frente al emperador Maximiliano en Palacio, en donde interpretó "Le Pardon de Ploërmel" de Meyerbeer.[28]

El regreso de Ángela Peralta constituyó un suceso excepcional; para el arribo de la cantante a la Ciudad de México, programado para el 20 de noviembre de 1865, procedente del puerto de Veracruz, se planeó un primer punto de reunión en el pueblo de Iztapalapa, donde se daría el encuentro con su madre,

27. "La emperatriz en Veracruz", *Diario del Imperio*, México, 14 de diciembre de 1865, 2. La emperatriz la mencionó brevemente en su correspondencia al emperador, véase la carta del 16 de noviembre de 1865 de Carlota a Maximiliano escrita desde Veracruz, Konrad Ratz, ed., *Correspondencia inédita entre Maximiliano y Carlota* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 233.

28. Carta de Maximiliano a Carlota, 9 de diciembre de 1865, en *Correspondencia inédita*. No se localizaron crónicas o descripciones en la prensa de la actuación de la joven soprano ante el emperador.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

hermanos y seguidores. Días antes, los entusiastas alumnos de la Academia de San Carlos, identificados con la joven intérprete, fijaron "carteles incendiarios" que pegaron en las esquinas de las calles, en los que convocaban al público a salir a recibir a la Peralta en la Garita de San Antonio Abad.[29] Aquel día, no había caballo, calesa, ni vehículos en alquiler en la ciudad, todos querían recibir a la célebre soprano; tan sólo los artistas de la ópera iban en 40 carruajes, además de otros coristas, músicos y miembros de la orquesta.[30] Manuel Peralta Castera evocaría, años después, detalles de aquella entrada triunfal de su hermana y del emotivo reencuentro con su madre:

> Todo el mundo quería salir al camino a encontrar a la compatriota y saludarla en primero […] Al encontrarnos con la diligencia en que venía "el ruiseñor mexicano", el entusiasmo que ardía en todos llegó al colmo. Vivas, gritos, etcétera. Unidas carroza y diligencia, madre e hija se tiraron a tierra y se echaron en brazos; entonces, aquellas aclamaciones, aquel entusiasmo enmudeció y los caballeros se descubrieron. Aquello fue verdaderamente imponente.[31]

En Iztacalco, se organizó la marcha de la siguiente manera: el desfile de la comitiva lo iniciaba un empleado del Teatro Imperial,[32] montado a caballo; después, en una calesa abierta, tirada por cuatro caballos —seguramente decorada por festones tricolores— iba la señorita Peralta y su madre atrás,[33] las seguían incontables jinetes y una verdadera multitud en carruajes y a pie, con teas y faroles encendidos. La procesión retomó el trayecto a la ciudad, haciendo paradas en diversas estaciones para recibir las manifestaciones públicas de júbilo y cariño. En la Garita de San Antonio Abad, esperaba a la cantante una multitud de admiradores y colegas; ahí se improvisó una tribuna, se leyeron versos, se pronunciaron discursos y los alumnos de la Academia de San Carlos le colocaron una corona de laureles con hojas de oro, ligadas por cintas de "los colores nacionales"[34] y, acompañados todos de la banda del Batallón de Policía, se

29. "Obertura. A toda Orquesta", *La Orquesta*, Ciudad de México, 20 de diciembre de 1865, 1.
30. "La Srita. Anjela Peralta", *El Pájaro Verde*, Ciudad de México, 23 de noviembre de 1865, 2.
31. Peralta Castera, "Ángela Peralta", 100.
32. El Gran Teatro de Santa Anna inaugurado en 1844, proyecto del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, cambió sucesivamente de nombre, se llamó después Gran Teatro Vergara, Gran Teatro Imperial y por último, Gran Teatro Nacional.
33. "La Srita. Peralta", *El Pájaro Verde*.
34. "Anjela Peralta", *El Pájaro Verde*, Ciudad de México, 24 de noviembre de 1865, 3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

tocaron los acordes de las dianas y se cantó el Himno Nacional, interpretado por un pueblo "borracho de patriotismo".[35] Finalmente, a las ocho de la noche, e iluminada por una "farola con los colores nacionales",[36] Ángela pudo llegar con su comitiva, tras recibir a su paso aclamaciones de una infinidad de compatriotas que la acompañaron hasta la puerta del hogar de la familia Peralta Castera, en la calle de Vergara 13 (hoy Bolívar). Ángela bajó de su carruaje bañada en llanto por la emoción de aquellas manifestaciones de cariño, que la hicieron salir al balcón a presenciar el desfile que duró hasta las once de la noche entre todo tipo de aclamaciones rebosadas de entusiasmo "lírico y patriótico".[37] El periodista e historiador, Armando de Maria y Campos, consideró que tan entusiasta recibimiento fue una demostración del pueblo "ganoso de vitorear libremente a México, oprimido por la administración franco imperialista y agitado por los vientos de su reconquista, proclamada por el partido liberal".[38] La realidad es que la figura de la joven cantante unió en un solo público a los mexicanos de diferentes ideologías políticas que deseaban expresarle su admiración y reconocimiento.

Una semana después, el 28 de noviembre de 1865, en el Gran Teatro Nacional, que durante el Segundo Imperio se llamó el Gran Teatro Imperial, se escenificó la ópera *La sonámbula*, protagonizada por la soprano mexicana,[39] ante un público que incluso llegó de otras ciudades, ex profeso para oírla cantar.[40] A pesar de las agitaciones políticas de la época, los liberales republicanos, "que ardían como pira volcánica contra la osadía del sistema imperial impuesto por la fuerza extranjera",[41] convivieron con los conservadores imperialistas, reuni-

35. Armando de Maria y Campos, *Ángela Peralta. El ruiseñor mexicano* (Ciudad de México: Ediciones Xóchitl, 1944), 65.

36. "La Srita. Peralta", *El Cronista de México*, Ciudad de México, 22 de noviembre de 1865, 3.

37. "Mlle. Angela Peralta", *L'Ere Nouvelle*, Ciudad de México, 22 de noviembre de 1865, 1.

38. De Maria y Campos, *Ángela Peralta*, 64.

39. "Presentación de la Srita. Peralta en la escena mexicana", *La Sombra*, Ciudad de México, 1 de diciembre de 1865, 3.

40. La maestra Carmen Lugo Hubp, por herencia familiar fue gran admiradora de Ángela Peralta, y en entrevista personal, me contó que sus bisabuelos se trasladaron desde San Luis Potosí hasta la capital del imperio para presenciar el debut de la soprano. El relato, que también fue transmitido por Carmen de manera oral en 1985, provocó que esta historia en torno a la cantante fuera incluida en un texto escrito por Isabel Haza Peralta, sobrina nieta de la soprano, en la revista *Fem*, publicada en octubre-noviembre de 1985. Entrevista con la maestra Carmen Lugo Hubp, Ciudad de México, 9 de septiembre de 2016.

41. Hernán Rosales, *Amado Nervo, la Peralta y Rosas* (Ciudad de México: Herrero Hermanos Sucs., 1926), 92.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

dos ambos bandos en un mismo teatro para admirar a su compatriota a la que sólo deseaban escuchar.

Cuando llegó el turno de Ángela para salir a escena, en su papel de la aldeana Amina en medio de una nube de color rosa suave —producto de un conjunto de luces de bengala hábilmente dispuestas—,[42] la cantante apareció vestida con los colores nacionales, tal como lo describió el periódico *El Cronista de México*: "la señorita Peralta se presentó graciosamente vestida, formando la enagua de su traje los colores del pabellón mexicano, verde, blanco y encarnado".[43] El atuendo tricolor resultó otro golpe emocional para el reencuentro con el público mexicano. En aquel momento, los espectadores rompieron en frenéticos aplausos que duraron largo tiempo; una lluvia de pajillas doradas empezó a descender de palcos y balcones; el vasto auditorio y el proscenio se inundaron de flores y de coronas para la soprano; una nube de sonetos, cuartetos y odas de todos los colores oscurecían la sala, mientras que "la orquesta tocaba el aire de triunfo de las carreras de toros, y el 'gallinero' se removía gritando, como si todos los 'monos gritones' de Yucatán lo hubiesen invadido".[44] Pocos años después, un periodista, de seudónimo "Corindro", recordaría en un artículo que la cantante había personificado "a la Patria en su individualidad. El reprimido despecho republicano, bajo la férula del invasor triunfante, halló el digno objeto ante quien desahogar las emociones de su corazón. Ángela Peralta era la bandera de la República".[45]

Resulta comprensible la estruendosa reacción de la audiencia. En 1873 Agustín F. Cuenca definió de este modo el momento histórico por el que atravesaba la nación:

> Era entonces, la noche en el cielo de nuestras libertades; era entonces el estremecimiento de muerte en el corazón de la patria; era el pabellón francés el sudario tendido sobre el sol de Dolores; era, en fin, el combate de la magestad del derecho ultrajado con la hidra devoradora de la usurpación.

42. "Opéra italien", *L'Ere Nouvelle*, Ciudad de México, 10 de diciembre de 1865, 1.

43. "La Srita. Angela Peralta", *El Cronista de México*, Ciudad de México, 30 de noviembre de 1865, 3.

44. "Opéra italien", *L'Ere Nouvelle*. El término "el aire de triunfo de las carreras de toros", se refiere a las fanfarrias o dianas que se interpretaban en las corridas de toros; el del "gallinero" al de la galería o gayola más alta del teatro, de localidades más económicas.

45. Corindro, "Triunfo de Angelita Peralta en Puebla", *El Federalista*, Ciudad de México, 8 de agosto de 1871, 2.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> Nuestra bandera, el talisman adorado de nuestros valientes soldados, fué saludada con un ¡viva! unánime y repetido muchas veces, como la fiel expresión de un patriotismo inmaculado y con fiebre en aquellos momentos.[46]

Por su parte, Armando de Maria y Campos relató que aquella noche, "era de ver aquel teatro pletórico de gente con un lujo asiático, todo el mundo con la satisfacción en el rostro, orgulloso de tener una compatriota de la talla de Ángela".[47] Concluido el espectáculo, la concurrencia pidió que la soprano regresara a escena para tributarle una larga ovación. El recuerdo de esa memorable función perduraría por largo tiempo en quienes asistieron. Entre los muchos poemas impresos en papeles multicolores, que le arrojaron a la Peralta, destaca uno escrito por el editor y fotógrafo Juan Abadiano,[48] en el que se hace referencia a la patria intervenida y herida:

> En vuelta en su dolor hondo y creciente,
> Entre sombras de muerte, horror y duelo,
> Tu patria hermosa, la del claro cielo,
> Un grito lanza de entusiasmo ardiente.
> La cabeza levanta refulgente,
> Y olvidando su amargo desconsuelo,
> Con las flores más puras de su suelo
> Corona, altiva, tu inspirada frente.
> ¡Salve mil veces, ruiseñor canoro!
> Ven a tu patria, ven, ángel querido,
> Y calma con tu voz su triste lloro.[49]

Sin embargo, no todos los comentarios fueron positivos para Ángela Peralta, un cronista anónimo del periódico *L'Ere Nouvelle* publicó una extensa nota, el 10 de diciembre de 1866, donde cuestionaba mordazmente los méritos y trayectoria de la joven soprano mexicana, criticó la atmósfera demasiado benevolente por parte del público nacional, así como sus dotes para el canto, calificando el deslumbrante triunfo como "discernido antes de la victoria […] lo que debía

46. Cuenca, *Ángela Peralta de Castera*, 33.
47. De Maria y Campos, *Ángela Peralta*, 67.
48. Juan Abadiano tuvo dos establecimientos fotográficos en la calle de Espíritu Santo núm. 1 y en la 1ª de Plateros núm. 5.
49. "La Srita. Ángela Peralta", *El Cronista*.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

intimidar a la crítica e incitarla a la desconfianza".[50] La defensa no se hizo esperar. El escritor Lorenzo Elízaga publicó en el diario *Noticioso* en Veracruz, en diciembre de 1865, un apasionado artículo en el que señaló al "señor X, digno cronista de tal periódico", como "el odioso sistema" de *L'Ere Nouvelle*, de "denigrar todo lo que es mexicano", y cuestionó a "Monsieur X", los servicios que prestaba al periódico. Finalmente, reprodujo dos elogiosos textos sobre la Peralta, publicados en Bolonia y París.[51]

El 29 de enero de 1866, en el Teatro Imperial, se realizó una función de beneficio[52] de la cantante. La aparición de la soprano en el escenario se dio en medio de una "luz eléctrica con que en aquel instante se iluminó la escena", en esa ocasión ella portaba "un traje que ostentaba los colores de la bandera nacional".[53] De la soprano, existe una fotografía de Francisco Casanova, tomada años después, que pudiera tratarse del registro de Ángela Peralta como la protagonista de *La sonámbula*; en ella, la cantante posó de frente recogiendo flores, portando un delantal blanco y una pañoleta sobre su cabeza; al parecer ostenta la vestimenta tricolor que reseñan las crónicas; seguramente, Ángela Peralta quiso dejar testimonio de aquel atuendo con el que se consagró ante el público mexicano (fig. 3).

Para los seguidores de su edad y para los estudiantes que la tomaron como un modelo de esperanza y triunfo, Ángela Peralta se expresó implacable en el tema de patriotismo; según relató Justo Sierra acerca de esa misma función, ella fue musa e inspiración para la generación de los jóvenes liberales:

> Nada teníamos que celebrar entonces, porque el desastre había sido tal para la santa causa de la República, que los antiguos triunfos parecían soles muertos; después, había habido tanto luto, tanta derrota, tanta sangre, que parecía que del 5 de Mayo a aquella fecha, un siglo había transcurrido. Y como la juventud necesita de fiestas, todos encontramos que la única fiesta lícita, que el único regocijo que nos era

50. "Opéra italien", *L'Ere Nouvelle*, Ciudad de México, 10 de diciembre de 1865, 1.

51. Lorenzo Elízaga, *Ensayos políticos. Colección de artículos escritos y publicados en diversos periódicos, durante la usurpación de Maximiliano* (Ciudad de México: Tipografía de Juan Abadiano, 1867), 58-62. La defensa de Elízaga en el *Noticioso* sería ampliamente reproducida y comentada por la prensa capitalina.

52. Función de teatro u ópera, cuyo producto en taquilla se le concedía a una persona, o a una institución.

53. "La Srita. Da. Ángela Peralta", *El Cronista de México*, Ciudad de México, 31 de enero de 1866, 2.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

3. Francisco Casanova, Ángela Peralta, *ca*. 1870, albúmina, 6.3 × 10.2 cm. Colección Eduardo García Ramírez.

permitido, era celebrar las glorias de aquella mexicana en cuyos acentos creíamos oír o los ayes de la patria moribunda o los preludios del himno del triunfo. Ella sí esperaba, ella sí creía. Cierta noche la de su brillante [función de] beneficio, fiesta teatral y ovación verdaderamente gigantesca, no he visto otras iguales, algunos estudiantes pudimos arrancarla algunos minutos a las felicitaciones, la rodeamos, la aislamos, le hablamos conmovidos de la patria ausente, muerta quizá, dijo uno de nosotros. Muerta nunca, nos respondió, y con su voz que parecía una campana de oro, nos habló de la fe y de esperanza de tal modo, con tal acento, que salimos de allí arrebatados de entusiasmo; nos había hablado una sibila, no había duda, conocíamos el oráculo.[54]

54. Sierra, *Obras completas*, 68-69.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

En aquella misma función, la prensa local registró que la beneficiada no dedicó públicamente la función a los emperadores por encontrarse de luto la corte, tras el fallecimiento de Leopoldo I de Bélgica, padre de la emperatriz Carlota. En uno de los entreactos de la velada se leyó una carta dirigida a Ángela Peralta, firmada por el secretario de ceremonias del emperador, Pedro Celestino de Negrete quien, a nombre de Maximiliano, la nombró "cantarina de cámara",[55] y le envió un obsequio, que las notas de los periódicos conservadores refirieron como un brazalete de diamantes. Agustín F. Cuenca relató que tal regalo la cantante sólo lo "pudo aceptar como artista",[56] dejando entrever que no lo hubiera admitido como mujer o ciudadana. Por su parte, la crónica del periódico liberal *La Orquesta*, socarronamente con las siguientes estrofas, hizo referencia a la asistencia de un público diverso: "Y hubo vivas, y reclamos/ Coronas, flores y aromas/ Y alegóricas palomas/ Y ramos de todos [los] ramos".[57] Sin embargo, el gesto de la soprano de aceptar el nombramiento imperial, le costó la burla de liberales como Ignacio Manuel Altamirano quien —según Hernán Rosales, biógrafo de la Peralta— afirmó en un periódico del interior del país que "toda la frescura de los laureles que Ángela Peralta había traído de Europa, se marchitaba tristemente, vergonzosamente, ante la aceptación de ese nombramiento de una corte bufa y oprobiosa".[58] Años más tarde Altamirano escribiría sobre su relación con la cantante, convirtiéndose después en su amigo, promotor y uno de sus principales defensores.[59] Desgraciadamente no se localizó

55. "Beneficio de la Srita. Peralta", *La Sociedad*, Ciudad de México, 31 de enero de 1866, 3 y "La señorita Peralta", *El Mexicano*, Ciudad de México, 1 de febrero de 1866, 8.

56. Cuenca, *Ángela Peralta de Castera*, 33.

57. La nota sobre la función de beneficio de la cantante estuvo acompañada de una caricatura de Constantino Escalante, en la que se aprecia una fila del público que entra al teatro, entre ellos, unos niños que portan en dos charolas pilas de coronas para arrojar a la cantante, mientras que, entre las columnas del Teatro Nacional, José Gutiérrez Estrada y, más atrás casi entre las penumbras, Antonio López de Santa Anna, observan incrédulos el espectáculo. La leyenda al pie de la imagen explica que tan sólo ellos consideraban que tenían el privilegio de "ofrecer coronas". "Triunfos", *La Orquesta*, Ciudad de México, 31 de enero de 1866, 2-3. Agradezco la referencia a la investigadora Helia Bonilla Reyna.

58. Rosales, *Amado Nervo, la Peralta y Rosas*, 95-96. Altamirano después reconocería en una carta dirigida a don Joaquín Casasús en 1891, que el compositor Melesio Morales lo habría predispuesto contra Ángela Peralta. Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas. Epistolario (1889-1893)*, t. II (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, 2011), 210.

59. Ignacio Manuel Altamirano, "La Peralta y sus defensores", *El Federalista*, Ciudad de México, 24 de septiembre de 1871, 2-3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

un documento o una nota en la prensa sobre la postura política de Ángela Peralta; las referencias fueron siempre en notas o relatos de terceras personas.

Los testimonios sobre la interpretación de su figura identificada con los ideales republicanos fueron consignados años después del triunfo del discurso liberal. En 1872, el periódico *La Bandera de Juárez* reconocía que "el sentimiento patriótico comprimido, halló un motivo de expansión con la llegada de nuestra compatriota [...] En aquellos momentos Ángela Peralta era más que una mujer, más que una artista; era la encarnación de la patria, era el desquite de tantas lágrimas, de tanta sangre, de tanta infamia, de tanto baldón". También se reconocía, que se le asociaba "no solo al sentimiento del arte, sino al mas vivo y mas intenso de la patria".[60]

Durante la gira por otros departamentos, del entonces imperio mexicano, se suscitaron brotes apasionados que la prensa llamó "demostraciones entusiastas", y que se dieron en las funciones de *Los puritanos*, en particular en la presentación del "dúo de las banderas". En esta ópera de Bellini, que narraba el drama amoroso entre Elvira y Arturo, en plena guerra interna en Inglaterra, se confrontaban dos puntos de vista, por un lado, el de los puritanos partidarios de Olivier Cromwell que promovían una república y la libertad; contra sus opositores realistas que apoyaban a la casa de los Estuardo. En sí misma, esta puesta en escena en esos momentos se convertía en una metáfora de la guerra civil entre los conservadores y los liberales mexicanos. El periódico *La Sombra* registró que la policía "había impedido ó restringido algunas de las demostraciones entusiastas" y, en un verso reproducido del diario *La Realidad* de Puebla, se mofaban de tal imposición: "En un *duo* ó en una aria/ de *Traviata* ó *Puritanos*, / No puede haber sedición/ Aunque salieran muy malos."[61]

Como señala el historiador Jaime Cuadriello, el teatro tuvo un papel decisivo como catalizador político y social de la vida urbana, este coliseo decimonónico se erigió como una suerte de templo civil, desde cuyos foros se presidieron múltiples y peculiares eventos de la nueva conciencia *nacional*.[62] En ese contex-

60. "El beneficio de Ángela Peralta", *La Bandera de Juárez*, Ciudad de México, 20 de noviembre de 1872, 2.

61. "Restricción", *La Sombra*, Ciudad de México, 16 de marzo de 1866, 4. En Guanajuato, Lucio Marmolejo describiría la reacción delirante del público durante el "dúo de las banderas", interpretado por los cantantes Maffei y Capelli portando la enseña tricolor (*La Sociedad*, Ciudad de México, 12 de junio de 1866, 2); lo mismo ocurriría en Guadalajara según el relato de Irineo Paz en su obra *Algunas campañas* (México: Imprenta y Litografía de Irineo Paz, vol. I, 1884, 192).

62. Jaime Cuadriello, "El ámbito del teatro mexicano: de la calle a su casa", en *Teatros de México* (Ciudad de México: Banamex, 1991), 48.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

to, Ángela Peralta representó en pleno imperio, "la figura de la protesta" ante la dominación francesa; así la recordó Justo Sierra, evocando su regreso, por medio de estas palabras: "Y le cupo la suerte de ser un día la encarnación, si no de la República, sí de la protesta contra el extranjero que nos invadía. Tengo bien presentes aquellas sus victorias artísticas cuando volvió por primera vez de Italia, en tiempos del imperio."[63]

Cuando la soprano se presentó en Guadalajara, Irineo Paz describió su sentir sobre la soprano: "Nos figurábamos que en ella estaba representada la República y consagramos para ella el mas ferviente culto, en cada uno de nuestros corazones."[64] El escritor y periodista tapatío le compuso un poema, que se le declamó en pleno escenario, y que decía entre sus estrofas: "Hoy las penas son impías…/ Tal vez en mejores días/ Amaremos mas tu gloria."[65] Este acontecimiento, Paz lo recordó así: "mi composición fue aplaudida con frenesí. Estábamos dominados por la ley del sable y divisábamos en el porvenir una perspectiva de libertad, ¿cómo no habiamos de dar espansiones á nuestro aprisionado entusiasmo".[66] Según su testimonio, las palabras y las arengas libertarias al pueblo y a la soprano, por poco le cuestan ir a dar a la cárcel.

La investigadora Ingrid S. Bivián propone que la figura de Ángela Peralta fue el vehículo mediante el cual la sociedad mexicana expresó algunos de sus anhelos y pesares: primero, hacer de México un país a la altura de los más civilizados y, segundo, el significado opuesto que le dieron tanto los liberales como los imperialistas a la joven soprano, encarnando el símbolo o representación de sus propios proyectos e intereses. La misma autora sostiene que el imperio, queriéndose congraciar con sus súbditos, reconoció a la joven cantante, mientras que los republicanos apoyaron a la soprano con más ahínco desde la trinchera periodística.[67]

La imagen de la cantante, tanto en su versión fotográfica, como litográfica, habría de multiplicarse para acompañar los poemas, los versos y los sonetos impresos en infinidad de hojas de papel de distintos colores "con un retrato de

63. Sierra, *Obras completas*, 68.

64. Ireneo Paz, *Algunas campañas* (Ciudad de México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, vol. I, 1884), 191-192.

65. Paz, *Algunas campañas*, 193.

66. Paz, *Algunas campañas*, 194.

67. Ingrid S. Bivián, "El canto del 'ruiseñor': un acercamiento a la creación del mito de Ángela Peralta (1860-1866), en *Los papeles de Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, 375.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

la señorita Peralta",[68] que el público mexicano de cualquier filiación política le arrojaba al patio y al proscenio de los teatros donde se presentó. Estas poesías dedicadas a la soprano, complementadas con su fotografía, se convirtieron en un impreso constante según se verá más adelante.

"El álbum fotográfico"

Como se ha señalado, la imagen y la vida de Ángela se convirtieron en un asunto de enorme popularidad: desde antes de su triunfal regreso a México, en noviembre de 1865, circularon impresos y fotografías con la biografía de la cantatriz. Una *carte-de-visite*, con una nota biográfica al reverso, se empezó a comercializar en la Ciudad de México a partir de abril de ese año —siete meses antes de su llegada— como parte de "El álbum fotográfico", que se vendió por entregas semanalmente. Dicha publicación, escrita y editada por José Tomás de Cuéllar,[69] pretendía ser una "colección de retratos de todos los monarcas del mundo, de notabilidades científicas, artísticas y literarias y galería de reproducciones de los mejores cuadros que enriquecen los museos de Europa y América. Cada retrato contendrá en el reverso una ligera noticia biográfica".[70] El editor del álbum también afirmaba que las imágenes "de todos estos personajes están tomadas de los originales más auténticos, y muchos son reproducciones de fotografías tomadas del natural", como fue el caso del retrato de la Peralta (fig. 4), que probablemente se realizó en Italia, antes de su retorno a México. La figura de la soprano se incluyó en un conjunto de 33 personalidades, entre gobernantes y destacados protagonistas de la ciencia y el arte, tanto de tiempos pasados, o contemporáneos a ella. Aparecían las imágenes de Dante, Carlos V, Miguel de Cervantes, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco Quevedo, Alexander von Humboldt, Giacomo Rossini, el rey Leopoldo I, Víctor Hugo, Manuel Bretón de los Herreros y Carpio, entre otros. Además de dos reproducciones de cuadros: *El descendimiento* de Rubens y *Rafael y la Fornarina* de Ingres.

68. De Maria y Campos, *Ángela Peralta*, 72.

69. El 10 de abril de 1865, el escritor José Tomás de Cuéllar solicitó el registro y la propiedad literaria de "El álbum fotográfico". "Ministerio. Documentos de Gobernación", *Diario del Imperio*, Ciudad de México, 18 de abril de 1865, 366.

70. "El álbum fotográfico", *El Cronista de México*, Ciudad de México, 18 de abril de 1865, 3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

De aquel conjunto, solamente se incorporaron los retratos de seis mujeres: María Estuardo, sor Juana Inés de la Cruz, la emperatriz Eugenia, Isabel II de España, *miss* MacDonald y Ángela Peralta. Sin duda, la figura de la soprano mexicana era la más joven, de entre aquella galería que pretendía ambiciosamente:

> Difundir la ilustración sin necesidad de sacrificio, ni estudio; hará adquirir al que lo posea conocimientos precisos de las dinastías, de los reinados, de las costumbres, de los pueblos, y del nacimiento y progreso de las ciencias y las artes, y servirá de apoyo y memorándum en el estudio y conocimiento de la historia y la geografía; y hasta las personas que desdeñan la instrucción, tendrán en este Álbum, para halagar su gusto, retratos de artistas y mujeres hermosas, seres que simpatizan con todo el mundo.[71]

Para la edición de esta curiosa recopilación, José Tomás de Cuéllar[72] recurrió a la tecnología más moderna y práctica en su tiempo, que era la fotografía en formato *carte-de-visite*, que sirvió para la divulgación de las notas biográficas del álbum por entregas; mismo que se ofrecía como un novedoso material pedagógico: "muy útil a toda clases de personas y a propósito para la instrucción de los niños que adquieran con mucha facilidad, por este medio, conocimientos en la historia, en la geografía, en las ciencias y en las artes. Algunos colegios de esta capital han adoptado el álbum fotográfico para instruir a los niños, y no hay duda que en este ramo de educación, lucirán mucho los alumnos en su examen público".[73]

El retrato de Ángela Peralta publicado en ese álbum, a principios del mes de abril de 1865, fue celebrado por la prensa con este pequeño verso: "Elección soberbia es esa, /Cuéllar, y nada le falta, /A la Angelita Peralta, /Que hoy nos ofrece tu empresa".[74] Su imagen, más que una simple fotografía o un *souvenir*, era un medio para dar a conocer las últimas noticias de la soprano mexicana en el Viejo Continente. La nota biográfica informaba que: "Actualmente canta en Alejandría de Egipto, […] ¡Loor eterno á la joven artista que ha llevado

71. "El álbum fotográfico", *El Cronista de México*, Ciudad de México, 28 de noviembre de 1865, 2.

72. El escritor José Tomás de Cuéllar fue además un fotógrafo aficionado, de cuya autoría se han localizado retratos en colecciones particulares.

73. "El álbum fotográfico", *El Cronista de México*.

74. "Álbum fotográfico", *La Sombra*, Ciudad de México, 2 de mayo de 1865, 4.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

4. Anónimo, Ángela Peralta, *ca*. 1865, albúmina, 6.3 × 10.2 cm. Colección Museo del Estanquillo.

con gloria el nombre de México, en la tierra clásica del canto, y hasta el mismo pié de las seculares pirámides de los Toloméos!"[75] También se incorporaron los últimos sucesos de la joven cantante en su semblanza, incluso cuando empezó a circular este álbum ya aparecía la noticia de su presentación del 29 de noviembre de 1864 en el Teatro Zizinia en Alejandría. Como en este caso, la fotografía en formato *carte-de-visite* se utilizó para divulgar la imagen e informar las noticias y novedades, antes de su regreso a su patria.

75. Esta información coincide con la que registra Agustín F. Cuenca en la biografía de la Peralta, ya que afirmó que la cantante actuó en Egipto el 29 de noviembre de 1864, "inaugurando el Teatro Zizinia, interpretando de manera admirable *Roberto il Diavolo*", en Cuenca, *Ángela Peralta de Castera*, 29.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Las primeras fotografías en México

Si en su momento la litografía había impulsado inicialmente la celebridad de las actrices mexicanas y extranjeras, llegando a su máxima expresión durante la década de 1840,[76] ahora la fotografía habría de consolidar y expandir el culto a las divas de la escena, y continuar lo que la litografía había iniciado: por medio de retratos, crear un imaginario nacional, con un grupo de gobernantes, héroes, mitos y celebridades único y diferente al de otras naciones.

Hacia la década de 1860, el arte se vio popularizado por la fotografía en papel en el formato *carte-de-visite*; la pintura, la arquitectura, las vistas de paisajes, así como los retratos de escritores, políticos, actores y cantantes se vendían por cientos, por miles, ya que existía un mercado ávido de imágenes por conocer y poseer.

Como señala Gisèle Freund, el teatro se volvió más popular gracias a la fotografía,[77] los retratistas comprendieron esa necesidad y ofrecieron ricas galerías de actores, cantantes y bailarinas, en el formato práctico de las *carte-de-visite*, como ocurrió también en México.[78] En medio del auge del coleccionismo fotográfico, muchos de los álbumes mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX atesoraron entre sus páginas la imagen de Ángela Peralta.

Después de su regreso a México a finales de 1865, la joven cantante asistió al gabinete de Andrés Martínez en la capital del imperio; para ese momento, el establecimiento gozaba de un bien cimentado prestigio tras dedicarse "desde hace muchos años al arte de la fotografía", según afirmaba una crónica publicitaria de su estudio.[79] De la Peralta, existen por lo menos cuatro variantes de la misma sesión: en la primera, ella aparece parada cerca de una columna; en otra, cercana a un sillón casi de perfil; también aparece sentada, en actitud de lectura con un libro abierto; en un cuarto retrato, se la ve mirando hacia la cámara esbozando una sonrisa (figs. 5a-d); finalmente, existe un quinto retrato

76. Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas), 319.

77. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993), 58.

78. Hacia 1867 el catálogo del estudio de Cruces y Campa ofrecía un total de 41 retratos dentro del grupo de personalidades de "Teatro", entre ellos, 18 eran de actrices y cantantes nacionales y extranjeras, véase el catálogo *Fotografía artística de Cruces y Campa* (México: s. e., *ca*. 1867).

79. "La fotografía del Sr. Martínez", *El Cronista de México*, México, 4 de octubre de 1866, 3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

5a, b, c, d, e. Andrés Martínez, Ángela Peralta, *ca*. 1866, albúminas, 6.3 × 10.2 cm. Colección Museo del Estanquillo y Eduardo García Ramírez.

de Martínez, de medio cuerpo, posando sentada con las manos entrecruzadas, que pudiera haberse tomado en esa misma sesión, aunque con cambio de vestido y cabello recogido atrás (fig. 5e).

La popularidad y demanda de la imagen de la diva mexicana fueron determinantes para que se realizara tal cantidad de fotografías en una misma sesión, un hecho inusual en cualquier celebridad hasta entonces registrada. Andrés Martínez trató de sacar el mejor provecho de la Peralta, dirigió su pose haciéndole colocar la vista hacia abajo, o en la postura de tres cuartos de perfil, hacia la derecha y a la izquierda, para mejorar la imagen de la cantatriz, de cuyo

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

aspecto físico comentó el príncipe Carl Khevenhüller que era "gorda hasta la deformidad".[80] Rafael Heliodoro Valle la describió de tez "trigueña, tenía ojos ligeramente saltones como si padeciera de bocio y su cuerpo carecía de esbeltez". Por su parte, Artemio del Valle Arizpe, la definió como "achaparrada, gorda, de un moreno indígena, con ojos saltones de mirar estrábico, pero con una voz extraordinaria".[81] Los fotógrafos sabían cómo dirigir a sus modelos con el propósito de aminorar u ocultar los defectos físicos.

A pesar de que en los periódicos de la época no se han localizado anuncios publicitarios de las imágenes realizadas por Andrés Martínez, la cantidad de copias de aquella sesión que aún se conservan en colecciones fotográficas, indica que se vendieron con gran éxito comercial.

En febrero de 1866 se tomaron otras fotografías a la cantante, como la del fotógrafo Salvador Murillo, a la sazón estudiante de pintura quien, en compañía de sus condiscípulos de la Academia de San Carlos, le realizó un retrato en su estudio —que imprimió en ese mismo momento—, además de ofrecerle a la joven cantante un concierto de cuerdas, entre brindis "liberales y entusiastas".[82] El periódico *La Orquesta*, en su edición del 14 de febrero de 1866, reseña que dicho retrato "salió perfectísimo, y las copias se distribuirán entre numerosos amigos de nuestra compatriota, que les ha ofrecido con su dedicatoria correspondiente".[83] Sin lugar a dudas, la figura triunfadora de la Peralta representó para los estudiantes mexicanos un modelo de éxito, una especie de "heroína de la juventud".

La Peralta en el gabinete de Manuel Rizo

Durante la estancia de la Compañía de Ópera Biacchi en la ciudad de Puebla, que se presentó en el Teatro Principal entre febrero y marzo de 1866, Ángela Peralta se hizo retratar en el gabinete de Manuel Rizo, quien al menos le tomó tres notables fotografías. Para el fotógrafo que captara la imagen de esta

80. Brigitte Hamann, *Con Maximiliano en México. Del diario de príncipe Carl Khevenhüller, 1864-1867* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 162.

81. Artemio del Valle Arizpe, *Por la calzada de Tlacopan* (Ciudad de México: Lotería Nacional para la Beneficencia Pública, 1937), 305.

82. "Un retrato", *La Orquesta*, México, 14 de febrero de 1866, 4. La fotografía de Salvador Murillo no ha sido localizada con el sello de su autoría.

83. "Un retrato", *La Orquesta*.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

6. Manuel Rizo, Ángela Peralta, 1866, albúmina, 6.3 × 10. cm. Colección particular.

celebridad nacional era evidente que esto podía representar potencialmente un éxito de ventas, mientras que para la cantante era un importante medio de divulgación e impulsor de su popularidad.

En dos de los retratos se le captó de manera individual: en uno posó de pie, de cuerpo entero, sosteniendo una corona de flores con la mano izquierda, seguramente como una muestra de las muchas que recibió después de sus exitosísimas actuaciones,[84] mientras que atrás de ella se aprecia el busto de Beethoven (fig. 6). Existe una segunda variante de esa pose en la que la cantante

84. Además de las coronas concedidas a su llegada, algunas crónicas refieren que le fueron otorgadas otras más a la soprano. "La señorita Peralta", *La Sociedad*, Ciudad de México, 28 de enero de 1866, 3, y "Teatros y música", *La Sociedad*, México, 9 de febrero de 1866, 2.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

7. Manuel Rizo, Fanny Natali de Testa, Ángela Peralta, Isabel de Alba, José Tombessi, Mariano Padilla y Anníbale Biacchi, 1866, albúmina, 6.3 × 10.2 cm. Colección particular.

también aparece de pie, pero de medio cuerpo, sosteniendo un abanico y en la parte superior de sus peinado estaba entrelazado con un listón.[85]

En la tercera fotografía, la soprano posó con el grupo de los principales cantantes de la compañía: está sentada, flanqueada a la derecha por Isabel de Alba y a la izquierda por Fanny Natali de Testa; de pie, se encuentran los cantantes José Tombessi y Mariano Padilla, mientras que de traje claro y sombrero en mano, se hizo retratar el mismo empresario Anníbale Biacchi (fig. 7). Lo interesante de este retrato es que, para la toma del grupo integrado por seis personajes, el fotógrafo no contaba con un telón de fondo lo suficientemente ancho, por lo que en los dos extremos de la fotografía captó detalles reveladores del estudio, como un cortinaje, un sujetacabezas y una balaustrada dispuestos en el lado izquierdo; en tanto que en el derecho se puede ver el despliegue de los telones y un sillón. En esta fotografía el descuido es total y los recursos y elementos del estudio quedan absolutamente al descubierto. A pesar de esto,

85. Colección Sinafo/Fototeca Nacional, núm. 452182.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Rizo supo cómo sacar el mejor ángulo de la cantante y, en los tres retratos, la registró mirando hacia la derecha, en posición de tres cuartos, nunca viendo de frente hacia la cámara, postura que no la favorecía.

Estas imágenes de Ángela Peralta tuvieron una sorprendente demanda. La prensa publicó que el fotógrafo Manuel Rizo había reproducido, en tan sólo 24 horas, 400 fotografías de la cantante, retratada de manera individual y con la compañía de ópera del señor Biacchi.[86] Estos datos revelan la enorme popularidad de la soprano también en otras ciudades fuera de la capital. La gira de la empresa incluyó otros departamentos del entonces Imperio Mexicano: Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Zacatecas, Aguascalientes y Jalisco.

En todas las ciudades la Peralta recibió enormes demostraciones de entusiasmo y admiración. Hecho que se puede constatar en el relato de Lucio Marmolejo,[87] en una crónica remitida al periódico capitalino *La Sociedad*, sobre la función de beneficio para la soprano en el Teatro Principal en la ciudad de Guanajuato:

> Comenzó con el bellísimo primer acto de "Traviata"; y tan luego como la Sra. Peralta se presentó en la escena, resonó un víctor unánime, acompañado de un aplauso universal, sostenido y prolongado: una espesa lluvia de flores y de versos llenó todo el ámbito del teatro: se hizo preciso interrumpir por un momento la representación; y a petición del público fue tocado, en honor de la artista mexicana el entusiasta Himno Nacional.[88]

Ramilletes, coronas, palomas y versos

Si para Fernando Benítez en su obra *La Ciudad de México*, los espectáculos teatrales decimonónicos fueron "un libro del pueblo, escuela de costumbres, con la misión civilizadora de censurar taras sociales y popularizar la historia";[89] la ópera representaba una oportunidad de conocer historias dramáticas

86. "Puebla. Establecimiento fotográfico", *La Sociedad*, Ciudad de México, 27 de marzo de 1866, 3.

87. En la nota publicada en el periódico *La Sociedad*, una errata adjudicó el artículo a Luis Marmolejo; pero el mismo texto coincide con el publicado en las *Efemérides guanajuatenses* del presbítero y cronista Lucio Marmolejo, verdadero autor de la crónica (Guanajuato: Imprenta del Colegio de Artes y Oficios, 1883, vol. IV), 203.

88. "La señora Peralta en Guanajuato", *La Sociedad*, Ciudad de México, 12 de junio de 1866, 2.

89. Fernando Benítez, *La Ciudad de México*, vol. II (Ciudad de México: Salvat, 1982), 278.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

aderezadas con música que el público mexicano supo valorar. El género lírico fue un entretenimiento de largo arraigo, la investigadora Montserrat Galí Boadella señala que para los mexicanos de mediados del siglo XIX la música fue un arte muy apreciado e intensamente practicado.[90] En particular la ópera permitía a los espectadores transportarse a regiones remotas, imaginar lugares exóticos, disfrutar las historias de diferentes reyes y personajes célebres, y conocer trágicos relatos de amor. El auditorio se entregaba con verdadera pasión al disfrute de sus intérpretes, a valorar su talento y a demostrarles, sin cortapisas, su vehemencia absoluta, para lo cual se valía de diferentes medios.

Innumerables crónicas de periódicos refieren cómo, al final de las interpretaciones de Ángela Peralta, el público le festejaba y agradecía su talento. Por ejemplo, en 1866, al terminar *Lucía de Lammermoor*, el auditorio se volcó "victoreándola y arrojándole ramilletes, coronas, palomas y versos"[91] al proscenio del teatro. La tradición de soltar palomas era un símbolo de gratitud y un premio a su actuación; los poemas tenían que escribirse y llevarse a la función ya impresos, para arrojarlos a los pies de los cantantes y del auditorio mismo; todos estos reconocimientos debían prepararse con antelación.

Un boceto anónimo al óleo, que pertenece al acervo del Museo Nacional de Historia,[92] representa el final de la función de la ópera *Aída*, protagonizada años más tarde por Ángela Peralta. Este cuadro da una idea cabal de cómo eran aquellas manifestaciones populares de agradecimiento a la diva mexicana. En el proscenio del teatro se puede apreciar a la soprano en postura de ligera inclinación, dando las gracias al público y al director de la orquesta (fig. 8); al tiempo que el auditorio repleto le aplaude y la ovaciona, se ve caer una lluvia de sonetos impresos, que son arrojados desde los balcones del tercer piso, mientras que un sinfín de flores, ramilletes y coronas para la cantante, son lanzados al escenario. Cuatro palomas revolotean alrededor de ella ataviada como la princesa etíope, protagonista de la espectacular ópera compuesta por Verdi, e interpretada y producida por primera vez en México por la compañía de la Peralta en 1877.

El 13 de septiembre de 1866 en la ciudad de Guadalajara, la empresa de Annibale Biacchi, encabezada por Ángela Peralta, inauguró el Teatro de Alarcón (después llamado Teatro Degollado, en honor al militar y político Santos Degollado) con la ópera *Lucía de Lammermoor*. Aún sin terminar la

90. Galí, *Historias del bello sexo*, 481.
91. "La señora Peralta", *El Noticioso*, Ciudad de México, 16 de noviembre de 1866, 2.
92. Agradezco a la investigadora Rosa Casanova la referencia de esta pieza.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

8. Anónimo, *Ángela Peralta como Aída*, *ca*. 1877, óleo sobre tela, 26.8 × 39.4 cm. Colección Museo Nacional de Historia.

construcción del teatro, se decidió abrir el foro para que "*el ruiseñor mexicano* le otorgue bautismo y sea la distinguida Peralta la madrina de un edificio que formará una página de las glorias positivas de esta capital".[93]

La función transcurrió como otras de la gira con grandes demostraciones dirigidas a la soprano, entre "las positivas salvas de aplausos, los atronadores 'vivas' a México y a la cantante orgullo de la Patria, las dianas repetidas por la orquesta y la banda militar".[94] En el segundo intermedio de la función, algunos cantantes y el arquitecto, el señor Jacobo Gálvez, tuvieron que salir ante el público a recibir aplausos por su interpretación y por la obra arquitectónica, mientras que "fueron leídas en su obsequio algunas composiciones en verso por los señores don Pantaleón Morett y don Celso Cevallos y circularon también entre el público, algunas en honor a la Peralta".[95]

Para el 2 de octubre se había planeado la función de beneficio para la soprano; en aquella ocasión, "al abrirse el escenario, apareció la Sra. Peralta, siéndole

93. Aurelio Hidalgo, *El Teatro Degollado 1866-1896* (Guadalajara: Publicaciones del Gobierno del Estado, 1966), 17.

94. Hidalgo, *El Teatro Degollado*, 20.

95. Hidalgo, *El Teatro Degollado*, 21.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

luego presentado por el distinguido maestro Sr. Luna, un diploma a nombre de la sociedad jalisciense de 'Bellas Artes', igualmente que una banda formada por los colores nacionales".[96] En esta "función de gracia" sus admiradores le arrojaron diversos poemas, ilustrados con su fotografía, utilizando una imagen realizada por el tapatío Octaviano de la Mora, que circuló con gran éxito comercial a partir de septiembre de 1866 (fig. 9).

De esta fecha memorable es el soneto firmado por "J. H.", e ilustrado con la fotografía realizada por De la Mora, que ejemplifica cómo eran ese tipo de impresos.[97]

Este ejemplar, ahora denominado del género de *ephemera*,[98] permite conocer el tipo de impresos ilustrados con la imagen fotográfica de la joven soprano (fig. 10). La parte superior del poema está rematado con el retrato de la Peralta, tomado por Octaviano de la Mora y decorado, manualmente, por un pequeño marco de orlas.[99]

Otros retratos

La oferta de las fotografías de famosos en formato *carte-de-visite* fue tan grande que, hacia 1867, el estudio de Cruces y Campa contaba para su venta con un gran catálogo de celebridades, que incluía en su listado las imágenes de gobernantes, políticos, altas autoridades eclesiásticas y militares, así como un variado grupo de artistas. El retrato de Ángela Peralta tuvo tal demanda que estaba en el listado de dicho catálogo, dentro del grupo de personalidades del "Teatro".[100]

96. "Beneficio de la Sra. Peralta", *El Imperio. Periódico Oficial del Gobierno del Departamento de Jalisco*, Guadalajara, 6 de octubre de 1866, 4.

97. J. H., "A la señora Da. Angela Peralta, en la noche de su beneficio", Guadalajara, 2 de octubre de 1866. Colección Fondo José Gutiérrez Casillas, S. J., de la Biblioteca Eusebio F. Kino, Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, A. C. Agradezco la referencia de la maestra Teresa Matabuena.

98. El género de *ephemera* es definido por el investigador John E. Pemberton como el conjunto de "documentos que han sido producidos en relación con un acontecimiento determinado o un artículo de interés actual y que no pretenden a la actualidad de su mensaje". Rosario Ramos Pérez, *Ephemera. La vida sobre papel* (Madrid: Biblioteca Nacional, 2003), 11.

99. Años más tarde, Ignacio Manuel Altamirano publicó una crónica sobre la costumbre de arrojar "chubascos de versos" a los intérpretes y sobre los poemas que dedicaron a Ángela Peralta en su gira en 1871, recordando que "en otros beneficios de hace dos o tres años, los versos arrojadizos no eran tan malos", en "Los poetas y la beneficiada", *El Federalista*, Ciudad de México, 10 de septiembre de 1871, 1-2.

100. Véase *Fotografía Artística de Cruces y Campa*.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

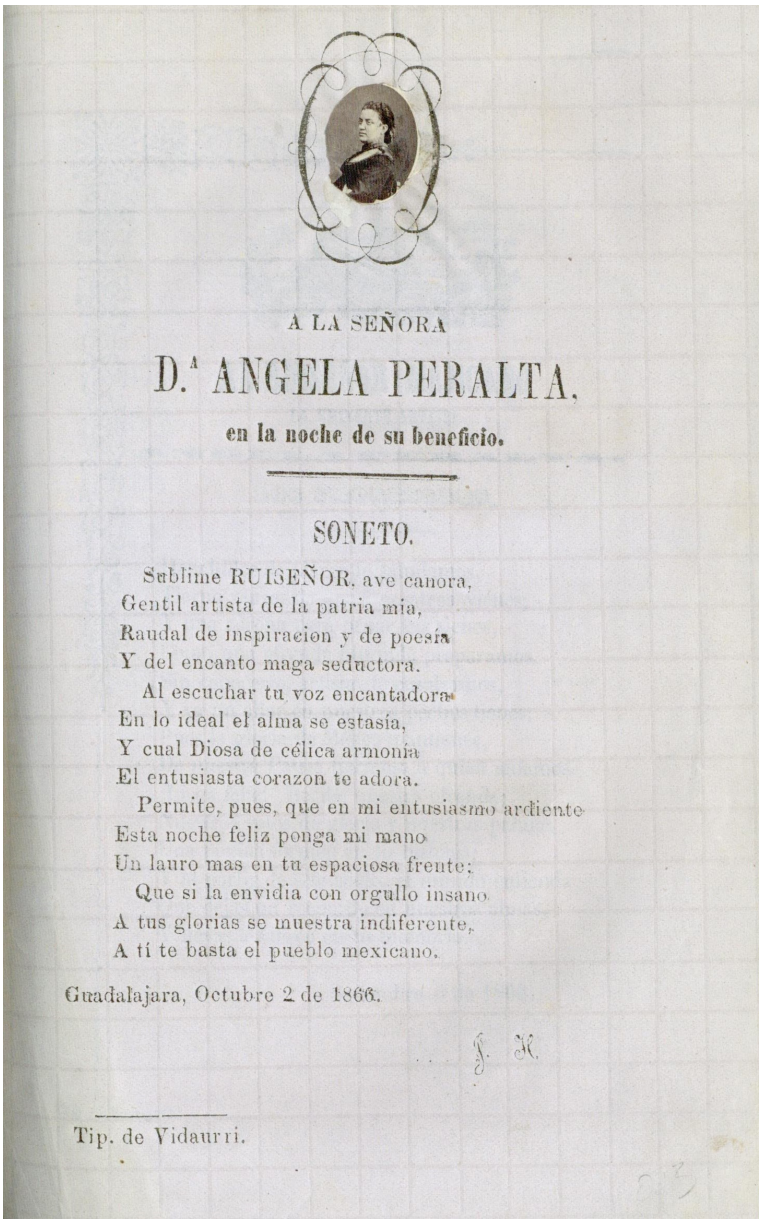
9. Octaviano de la Mora, Ángela Peralta, 1866, albúmina, 6.3 × 10.2 cm. Colección Eduardo García Ramírez.

La fotografía debió hacerse en 1866, antes de su regreso a Europa (fig. 11). En la biografía de la cantante, que escribió Armando de Maria y Campos, se relata que ese retrato realizado por Cruces y Campa circuló profusamente en 1867 y que se complementaba con una semblanza, impresa en el reverso de la cartulina.

Otros retratos importantes que circularon de Ángela Peralta se realizaron en el estudio de Valleto y Cía., en el que posó completamente de perfil, postura parecida a la fotografía editada por Julio Michaud (figs. 12a y b).

En la colección fotográfica reunida por el escritor Carlos Monsiváis, destaca un singular retrato anónimo, en el que Ángela aparece con su familia: su madre Josefa Castera está sentada en medio de la composición como el eje del matriarcado; a su alrededor se encuentran sus hijos Ángela, Manuel y Elena, además de otra niña no identificada; la madre sostiene el brazo a su querida Ángela que,

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



A LA SEÑORA

D.ª ANGELA PERALTA,

en la noche de su beneficio.

SONETO.

Sublime RUISEÑOR, ave canora,
Gentil artista de la patria mia,
Raudal de inspiracion y de poesía
Y del encanto maga seductora.
Al escuchar tu voz encantadora
En lo ideal el alma se estasía,
Y cual Diosa de célica armonía
El entusiasta corazon te adora.
Permite, pues, que en mi entusiasmo ardiente
Esta noche feliz ponga mi mano
Un lauro mas en tu espaciosa frente;
Que si la envidia con orgullo insano
A tus glorias se muestra indiferente,
A tí te basta el pueblo mexicano.

Guadalajara, Octubre 2 de 1866.

J. H.

Tip. de Vidaurri.

10. J. H., *A la señora Da. Ángela Peralta en la noche de su beneficio*, 1866, albúmina y papel, 6.3 × 10.2 cm. Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, A. C., Biblioteca Eusebio F. Kino, Colección Fondo José Gutiérrez Casillas, S. J.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

11. Cruces y Campa, Ángela Peralta, 1866, albúmina, 6.3 × 10.2 cm. Colección Eduardo García Ramírez.

sentada en el piso, recarga su cuerpo y rostro sobre su regazo; en ausencia de la figura paterna, su abuela, atrás, enmarca la escena (fig. 13). Quizás, esta fotografía corresponda a su llegada, ya sin el padre que se había regresado a España con la otra familia que había formado.[101] En abril de 1866, Ángela Peralta se casó con su primo hermano Eugenio Castera (fig. 14); a falta de la presencia de su progenitor, que había fungido como su representante, ahora su esposo se encargó de sus futuros proyectos empresariales, entre ellos, montar su propia compañía de ópera.

A principios de enero de 1867, tras presentarse durante catorce meses en la capital y departamentos del Imperio Mexicano, Ángela Peralta partió a los Estados Unidos y a Europa a seguir con sus exitosas presentaciones; antes de su

101. Entrevista con la maestra Carmen Lugo Hubp, Ciudad de México, 9 de septiembre de 2016.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

12 a y b) Valleto y Cía. y Julio Michaud, Ángela Peralta, *ca*. 1866, albúminas, 6.3 × 10.2 cm. Colección particular y Colección Eduardo García Ramírez.

partida, publicó en la prensa una carta a sus compatriotas a razón de su última actuación en la Ciudad de México: "un corazón mexicano siempre es agradecido; y el mío que blasona de serlo en alto grado, conservará eternamente en él, y en una página de su álbum, una memoria grata de sus amigos y paisanos".[102]

Réquiem por una vida

Además de la fotografía editada por José Tomás de Cuéllar en el "El álbum fotográfico" donde se incluía una semblanza de la Peralta, en 1871 circuló a la venta un pequeño cuaderno biográfico de cuatro páginas, impreso en papel de lujo, con un retrato de Ángela Peralta ejecutado por el litógrafo Arteaga y que,

102. "Al público", *La Sociedad*, Ciudad de México, 21 de diciembre de 1866, 3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

13. Anónimo, Ángela Peralta y familia, *ca*. 1866, albúmina. 6.3 × 10.2 cm. Colección Museo del Estanquillo.

al parecer, se realizó "como un obsequio que varios artesanos hacen a la eminente artista"; el ejemplar se ofrecía al público a un real, según algunos periódicos capitalinos.[103] Una tercera biografía, más amplia de cincuenta páginas, la escribió Agustín F. Cuenca en 1873, titulada *Ángela Peralta de Castera. Rasgos biográficos*, en la que al reverso de la portada se adhirió una litografía anónima de la diva mexicana. Para la realización de esta imagen, el litógrafo se basó

103. "Obsequio a la Sra. Angela Peralta", *El Siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, 17 de agosto de 1871, 3; "Obsequio a la Sra. Peralta", *La Voz de México*, Ciudad de México, 18 de agosto de 1871, 3; "La Sra. Angela Peralta", *El Ferrocarril*, Ciudad de México, 19 de agosto de 1871, 3, y "Obsequio á la Sra. Peralta", *El Correo del Comercio*, Ciudad de México, 19 de agosto de 1871, 2. El texto del impreso biográfico se reprodujo en el artículo "Obsequio a la Sra. Angela Peralta", *El Federalista*, Ciudad de México, 19 de agosto de 1871, 1-2.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

14. Octaviano de la Mora, *Eugenio Castera*, *ca*. 1866, albúmina, 6.3 × 10.2 cm. Colección Eduardo García Ramírez.

en la fotografía de medio busto que le hiciera el retratista jalisciense Octaviano de la Mora.[104] Es de destacar que, en menos de diez años ya circulaban tres impresos con notas biográficas, con sus respectivos retratos litografiados o fotográficos, para un público y un mercado deseoso por conocer su vida y de poseer su imagen: la joven soprano era una celebridad. La demanda de las fotografías de Ángela Peralta no sólo eran retratos de ella vestida con trajes de calle o de gala, también se adquirían aquellas en las que la diva se presentaba ataviada con las vestimentas de sus personajes.

Al igual que las protagonistas trágicas que interpretó en la ópera, Ángela Peralta debió de afrontar en sus últimos años de vida un destino adverso y difícil: la demencia de su marido Eugenio Castera,[105] la prematura muerte de éste

104. Un detalle que lo confirma es el rizo que aparece en la sien de la cantante, en ambos retratos. El ejemplar consultado de esta biografía está resguardado en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones José María Mora.

105. Sobre la demencia de Eugenio Castera, véase "Sensible desgracia", *El Pájaro Verde*, Ciudad de México, 24 de abril de 1876, 3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

en abril de 1875,[106] la cada vez menguada popularidad a mediados de la década de 1870 y el poco éxito de su empresa en los escenarios capitalinos; además de sobrellevar las penosas enfermedades de la diabetes y una miopía que la llevó casi hasta la ceguera.[107] Aquella "estrella negra" con que la Peralta definió su vida, debió incluir algunos enemigos como el compositor Melesio Morales, quien dejó en las páginas de su diario las opiniones más duras y crueles contra la cantante, a la que definió de figura "casi asquerosa"; calificándola de mala hija, ciudadana, mujer, artista y de "ordinaria"; inclusive, sugiere sostener una relación de amasiato, pues aseguró con sarcasmo que "lleva muy buenas relaciones con […]", omitiendo el nombre del supuesto amante.[108]

La disminución de su popularidad, entre otros factores, pudo deberse a los rumores incisivos acerca de la relación sostenida con su apoderado y empresario teatral Julián Montiel y Duarte, antes de su viudez. Hernán Rosales, biógrafo de la cantante, relata así el declive de la Peralta: "como empezaron a circular los rumores de que entre la Peralta y su apoderado, el licenciado Montiel y Duarte, existía *cierta intimidad*, la sociedad, revestida de esa tesitura arcaica e inexorable para dictar sus fallos, le puso el 'sambenito' de la reprobación a la artista, y de allí que empezara para 'el ruiseñor mexicano' un periodo de torturante decadencia moral".[109] La falta de interés hacia la Peralta, así como las rudas críticas corresponden hacia la última etapa de su vida, comprendida entre su tercero y último retorno de Europa en 1876, y hasta su muerte en 1883.[110]

El público en la Ciudad de México que la había encumbrado, ahora le daba la espalda, iniciando una campaña en su contra para que nadie asistiera a sus funciones. La prensa conservadora hacía sarcasmos irritantes, lo que provocó una baja significativa de público en sus espectáculos; Ángela Peralta decidió no volver actuar en los escenarios capitalinos y emprender entonces una gira por la República mexicana. En una carta dirigida al periodista Enrique Chavarri "Juvenal" le confiesa con tristeza el momento amargo por el que está pasando:

106. "Desgracia", *El Siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, 25 de abril de 1876, 3.

107. Isabel Haza Peralta, "Ángela Peralta", *Revista Fem*, Año 9, núm. 42, Ciudad de México (octubre-noviembre de 1985): 36. Agradezco el testimonio de la maestra Carmen Lugo Hubp, quien entrevistó a la sobrina-nieta de la cantante, la señorita Isabel Haza Peralta en 1985.

108. Melesio Morales, *Mi libro verde*, introd. Karl Bellinghausen (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), 98.

109. Rosales, *Amado Nervo, la Peralta y Rosas*, 110.

110. Bivián, "El canto del ruiseñor", 375.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

"Los amigos a la hora de los triunfos, en el estrépito de los aplausos y el resplandor de la gloria son infinitos, a la hora de la desgracia son contados."[111]

Según uno de sus biógrafos, fue en la ciudad de León, Guanajuato, donde Ángela Peralta se tomó la que probablemente sería su última fotografía:

> Al llegar a la casa de las diligencias, la manifestación hizo alto para oír la palabra del licenciado Juan Antonio Valdivia, quién tendría que saludarla a nombre del pueblo leonés. El fotógrafo José Pacheco tomó al día siguiente una fotografía de Ángela Peralta, que fue la última de ella y que conserva en la actualidad el señor [Nicolás] Rangel.
>
> La artista se retrató con una cruz de brillantes en el pecho, que le había obsequiado el zar de Rusia, y un ramo de margaritas de diamantes en el peinado, recuerdo de Leopoldo II de Bélgica. Ambas cosas las conservaba como vestigio único de su grandeza.[112]

Al encontrarse en aquella ciudad, le relata a su amigo Ignacio Manuel Altamirano los males que a ella y a su apoderado les aquejaban: "Enfermo Montiel y en ese estado yo no tengo facultad ni para pensar, y sufro tanto, que a veces me ha parecido que de un momento a otro, me muero de dolor."[113] Ángela retomó la gira de sus actuaciones y después de presentarse exitosamente en La Paz, Baja California, se dirigió al puerto de Mazatlán, en donde contrajo la fiebre amarilla y falleció en 1883, a los 38 años de edad.

Muchas fotografías de la cantante quedaron guardadas en los álbumes de las familias mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX; otras quizá, las debieron haber retirado ante los rumores de aquella relación con su apoderado, que la moral de la sociedad mexicana de la época reprobó.

La trascendencia de Ángela Peralta en la historia de la ópera en México y en el mundo, radicó en su potente voz. Al recordarla, su compañera y amiga Fanny Natali de Testa afirmó que poseía "una voz de *soprano sfogato*, de

111. Carta de Ángela Peralta de Castera a Enrique Chavarri, Ciudad de México, 1 de enero de 1877, vols. 32-36, Colección de autógrafos "Arquitecto Agustín Basave", Biblioteca Cervantina, Tecnológico de Monterrey.

112. Rosales, *Amado Nervo, la Peralta y Rosas*, 125-126. Según relata Rosales, Nicolás Rangel fue un historiador que trabajó en el Archivo General de la Nación, además de ser cronista y promotor de la vida de Ángela Peralta.

113. Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Correspondencia particular de Ignacio Manuel Altamirano 1861-1889, vol. I, Carta de Ángela Peralta de Castera a Ignacio Manuel Altamirano, León, Guanajuato, 19 de agosto de 1882.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

grande extensión y de un metal delicioso; una voz en que se unían los sonidos argentinos de las sopranos ligeras y las notas aterciopeladas de las sopranos dramáticas".[114] Jamás conoceremos el sonido de aquellas vocalizaciones, escalas y gorjeos de su cantar ni cómo fueron los trinos y cadencias que emitía en sus interpretaciones. Lo que nos queda de ella como testimonio es un conjunto de fotografías que nos permiten conocer a una dama atípica y valiente, que forjó su propia empresa operística, además de desarrollar en paralelo una discreta producción como compositora de piezas para piano. Su imagen quedó en aquellos primeros álbumes que evocan a la primera celebridad mexicana conocida y reconocida por medio de sus retratos fotográficos.

Agustín F. Cuenca, en su biografía de la soprano, propuso a sus lectores connacionales: "felicitémonos […] porque nuestra patria es la de Ángela Peralta"[115] y acotó: "nosotros […] sonreímos por el gozo de la República al abrigar bajo el palio de su orgullo a una reina del arte".[116] El relato de Cuenca y los de otros biógrafos de la Peralta fueron construyendo ese halo mítico de la cantante.

La figura de la soprano se constituyó en un momento de tensión y disputa entre dos grupos irreconciliables que la utilizaron en sus respectivos proyectos de nación: los imperialistas la regresaron a su patria como símbolo de orgullo y prestigio, pero ella trascendió ese primer estigma y fue reconocida como la imagen o la encarnación de la Patria por parte de los republicanos. La figura nacional ya no era la representación de un ángel, o una doncella nativa, vestida de túnica de corte neoclásico, coronada con plumas y rodeada de símbolos nacionales. Ahora, la Patria era una mujer moderna, vestida de crinolina, laica y de su época. En la construcción de ese ideal fue notable la participación de ciudadanos, intelectuales, estudiantes y público de la ópera, quienes cifraron en la cantante la figura de la República liberal.

Ángela Peralta rompió muchos de los esquemas impuestos a la mujer mexicana del siglo XIX; su presencia, precedida de éxito según lo consignó la prensa mexicana tanto de talante conservador como liberal, exaltó los ánimos nacionalistas durante los años aciagos del imperio. Es a ella a quien convierten en el emblema de la esperanza republicana y lo que en ella proyectaron, mediante el discurso liberal. ♣

114. Titania (Fanny Natali de Testa), "Ángela Peralta", *El álbum de la mujer*, Ciudad de México, 30 de septiembre de 1883, 58.

115. Cuenca, *Ángela Peralta de Castera*, 6.

116. Cuenca, *Ángela Peralta de Castera*, 8.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Trazos de lo efímero: la traça *y* planta *del arco triunfal para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quirós a la diócesis de Puebla-Tlaxcala (1627)*

Depictions of the Ephemeral: the Design and Floor Plan of the Triumphal Arch for the Reception of Bishop Gutierre Bernardo de Quirós to the Diocese of Puebla-Tlaxcala (1627)

Artículo recibido el 7 de diciembre de 2019; devuelto para revisión el 13 de abril de 2020; aceptado el 11 de mayo de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117.2727

Pablo F. Amador Marrero Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, agueretf@hotmail.com; https://orcid. org/0000-0002-4887-9762

Líneas de investigación Escultura, escultura virreinal, materialidad.

Lines of research Sculpture, viceregal sculpture, materiality.

Publicación más relevante "Materialidad y tecnología la escultura virreinal a debate. El caso del Señor de los Temblores de Cuzco", en Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, coords., *Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas. Siglos XVI a mediados del siglo XIX* (Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2020), 219-239.

Resumen El 13 de octubre de 1627 entraba a Puebla de los Ángeles, hoy Puebla de Zaragoza, México, el obispo Gutierre Bernardo de Quirós para tomar posesión de la silla episcopal. Tras el acostumbrado recibimiento y la procesión por las calles de la ciudad, llegó a la catedral, frente a cuya fachada principal se le dispuso un sitial en el que "escuchar por dos personas que para este efecto se previnieron" las que debieron ser elocuentes loas que explicaban el arco triunfal que en su honor enmarcaba la Puerta del Perdón. Concertado su diseño y ejecución desde tiempo antes, la conservación de la traza original en el archivo catedralicio nos permite desarrollar aquí su estudio desde diversos puntos de vista. Al tomar como referencia formal el dibujo, esta investigación atiende tanto el modelo como su contexto artístico y a sus protagonistas, todo con el fin de devolver a la historia del arte uno de los escasos elementos gráficos de este tipo de obras que tanta notoriedad alcanzaron en época virreinal y también, luego, en el México independiente.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Palabras clave arte efímero; arco triunfal; traza y planta; Pedro de Benavides; José de Cuéllar; Puebla de los Ángeles; Nueva España; México.

Abstract Bishop Gutierre Bernardo de Quirós entered Puebla de los Angeles, today Puebla de Zaragoza, Mexico, October the 13th, 1627 to take possession of the episcopal chair. Following the routine welcome and procession through the city's streets, he reached the cathedral where, before its main façade, a seat of honor was provided for him to listen to an eloquent poetic dialogue to honor and welcome the newcomer by two players, who would have explained the triumphal arch that framed the *Puerta del Perdón*. This arch had been carefully designed and executed in preparation for the event, and the original drawing is preserved in the cathedral's archive. With the drawing as its formal reference, the article deals with both the model and its artistic context and offers an interpretation of the figures represented. It thus aims to reincorporate one of the few graphic exemplars of this particular type of work, a traditional feature in vice-regal times that continued into Independent Mexico, to art historical studies.

Keywords ephemeral art; triumphal arch; design and floor plan; Pedro de Benavides; José de Cuéllar; Puebla de los Angeles; New Spain; Mexico.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

PABLO F. AMADOR MARRERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Trazos de lo efímero:

la traça *y* planta *del arco triunfal para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quirós a la diócesis de Puebla-Tlaxcala (1627)*

Hace algunos años, mientras investigaba en el Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, me di a la tarea de recopilar todos aquellos documentos con los que me tropezaba relacionados con el arte virreinal.[1] Entre los más destacados y por su relevancia, doy espacio aquí al dibujo del arco de bienvenida que la catedral mandó ejecutar para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quirós (quien dirigió la diócesis entre 1627 y 1638). Pese a pasar prácticamente desapercibida en la bibliografía,[2] la importancia que reclamo para esta *traça* o *planta* de 1627 —tal y como

1. La investigación tenía como finalidad desarrollar el guión curatorial de la exposición: *Ecos. Testigos y Testimonios de la Catedral de Puebla de los Ángeles*, celebrada en el Museo Amparo, Puebla, del 14 de diciembre de 2013 al 28 de abril de 2014.

2. Tiempo después de encontrarme con esta traza y comenzar a realizar su estudio decidí no continuarlo debido a que me llegó la información de que la misma estaba inserta en una tesis de doctorado sobre la fábrica catedralicia. Tras la defensa de dicha investigación (1 de octubre de 2014), y cuando por otras razones recurrí a sus amplios volúmenes, me percaté de que en efecto estaba incluido el dibujo y alguna referencia de las actas de cabildo correspondientes, si bien la realidad de la investigación abocada a lo constructivo a modo de elaborada crónica no le prestaba mayor atención. Esto me llevó a retomar mi propuesta en el presente ensayo, véase: Antonio Pedro Molero Saduño, "La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelación neoclásica de José Manzo y Jaramillo", vol. I, tesis de doctorado en Historia del Arte (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014), 300-302.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

consta al calce en su parte central—, es que se trata del único ejemplo publicado sobre el tema en cuestión, ámbito que, si bien ha tenido amplia repercusión desde diferentes puntos, lamentablemente es huérfana de esas mismas representaciones aludidas con frecuencia en los contratos (fig. 1).[3]

Frente al también excepcional caso angelopolitano del óleo rubricado por José Joaquín Magón en 1756 del "Arco triunfal erigido en la Catedral de Puebla para la entrada del virrey marqués de las Amarillas",[4] donde la obra en cuestión es una suerte de *reflejo* de lo que debió ser aquella maquinaria ilusoria, el que me ocupa es otro tipo directo de referente en ilación a la "memoria pictórica" que transmite.[5] Lo que me interesa primero de esta *memoria* es su estudio formal, pues la calidad del dibujo remite tanto al nivel de sus protagonistas, los autores, como a las formas trazadas y su necesaria contextualización en el arte de su tiempo. En otros puntos de su análisis, y frente a la ausencia del contrato al que debió estar adjunto, me valdré de distintos documentos con los que haré una aproximación a su efímera fábrica, además de otros dibujos que ayudarán a su contextualización. Tendrán también su necesario espacio los artífices, mismos que, como sigue ocurriendo con otros del momento y el lugar, "hasta ahora se han dejado a estos pintores a un lado, se les ha ignorado en los estudios recientes sobre pintura poblana virreinal, se desconocen los motivos, ya que son protagonistas fundamentales para un análisis sólido y profundo sobre el origen, desarrollo y consolidación de una tradición artística en Puebla".[6]

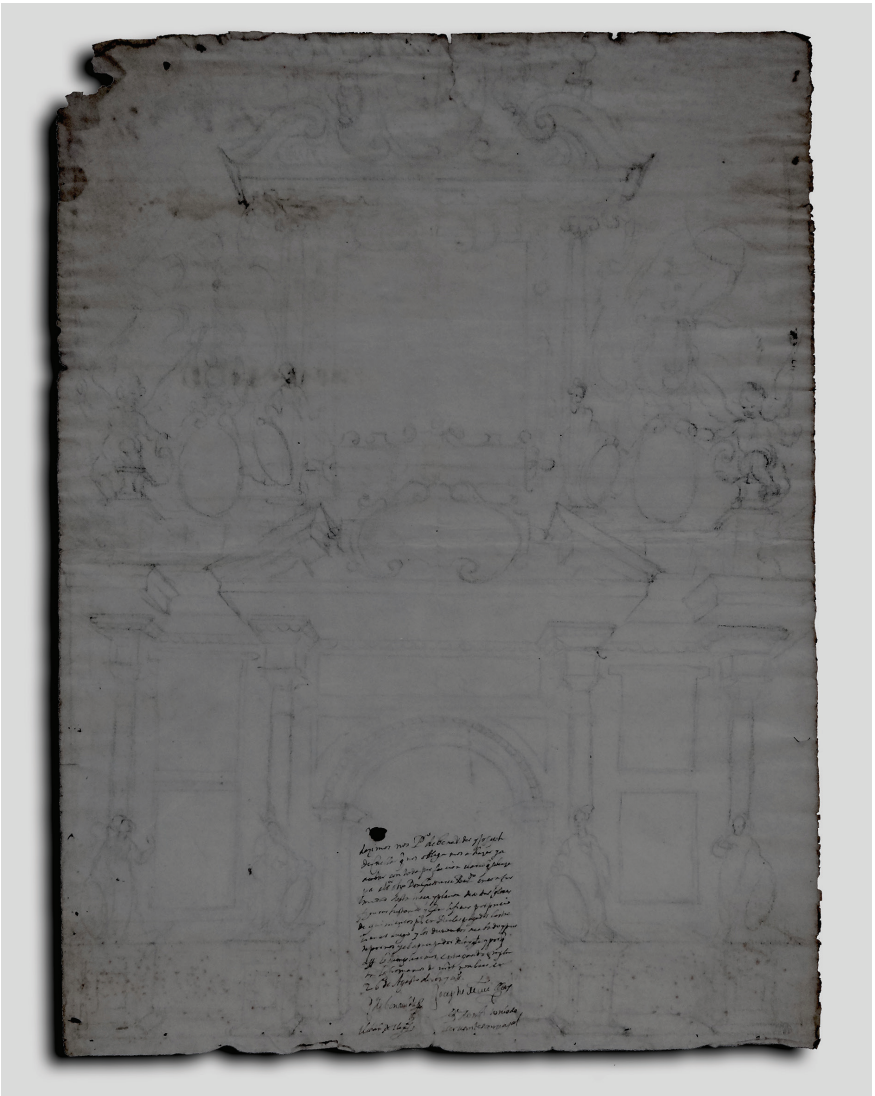
3. Sobre el tema de las celebraciones en la Nueva España y su vínculo con las ornamentaciones realizadas exprofeso, es de referencia: José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España* (Granada: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura y Medio Ambiente/Asesoría Quinto Centenario, 1991), las páginas en cuestión que se centran en los arcos corresponden con las: 95-153; también Joaquín Velázquez de León, *Arcos de Triunfo*, Roberto Moreno, introd., suplemento al *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 5 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978).

4. Beatriz Berndt León Mariscal, "Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España, Los pinceles de la historia", en *De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez y Esther Acevedo, coords. (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Banamex, 2000), reproducido en la página 95.

5. Berndt León Mariscal, "Memoria pictórica", 92-103.

6. Velia Morales Pérez, "Rodrigo de la Piedra y su familia. Noticias preliminares acerca de un pintor del siglo XVII", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIX, núm. 90 (2007): 37.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



1. José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Dibujo a lápiz sobre papel verjurado con texto en tinta. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero y Andrés de Leo Martínez. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Un antecedente temprano que reseñar: la traza del virrey marqués de Monterrey (1595)

Antes de abordar el ejemplo que me compete, el hallazgo paralelo y el interés de algunos otros documentos anteriores relativos a un arco anterior encargado por el mismo cabildo, hacen que le dé un espacio como referencial para futuros estudios. Se trata del arco erigido con motivo de la entrada del virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, quien gobernó la Nueva España entre 1595 y 1603; llegó a Puebla —tal y como refiere la documentación que trato— el 16 de octubre, y a la Ciudad de México, el 5 del siguiente mes. Gracias a diferentes memorias de gastos que dejaron el mayordomo Gabriel de Rojas y el racionero Melchor Márquez de Amarilla, se sabe quiénes trabajaron en la obra del 19 de septiembre al 16 de octubre. Se mencionan carpinteros (laboraron 9), pintores (hasta 15) y amantecas (contabilizo 5). Respecto al señalamiento de los últimos, que son los que más me llaman la atención, las mismas refieren que "encalaron la capilla del baptisterio y el arco del sagrario y otros lugares que se requirieron", lo cual alude a su trabajo en la ejecución de revocos, aunque no se debe dejar de lado que en otro punto de las cuentas se asientan: "más otros dos tomines a los indios que trajeron las plumas".[7] Lamentablemente, hasta el momento y frente a ejemplos similares de los que se conoce una mayor cantidad de datos y otros como los que aportaré a continuación, poco más es lo que por ahora se puede apuntar.

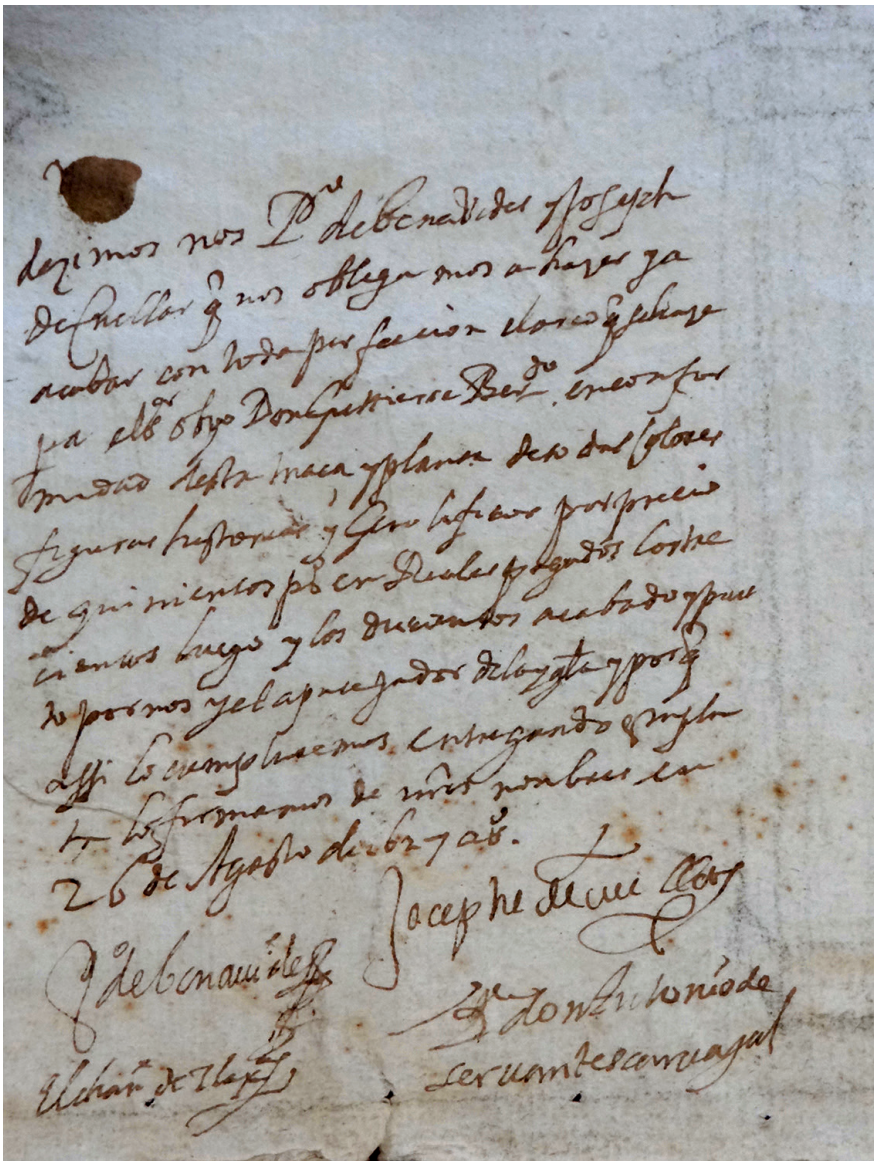
La traza y planta

Incluida después del último de los inventarios del archivo catedralicio,[8] el caso que me compete es un dibujo en una sola hoja de 75.5×42.9 cm en papel

7. Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante, AVCCP), *Memoria de gastos y libramientos que pagaron sus tesoreros y mayordomo Gabriel de Rojas en los años desde 1595 hasta 1598*, Fábrica, s. f., octubre de 1595.

8. Tanto este dibujo como otros relacionados con la ejecución de diferentes obras en la catedral poblana se encontraban en una carpeta moderna, resguardada en otras dependencias anexas al Archivo. Ésta me la facilitó el rector y canónigo de la Catedral, el padre Francisco Vázquez, quien la encontró durante las labores de ordenación del señalado espacio y al que agradezco infinitamente su amabilidad y disposición para que la estudiara. En la actualidad este importante acervo se encuentra en un nuevo proceso de inventariado pormenorizado con el fin de ponerlo a disposición de los investigadores en próximas fechas.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



2. Detalle de la inscripción. José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero y Andrés de Leo Martínez. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

verjurado, realizado a lápiz, quedando relegada la tinta para el oportuno texto que, como en otros casos similares,[9] se dispone al calce, en la parte interior del arco. En cuanto a su estado de conservación, al tener en cuenta los siglos que suma y el hecho de que esté realizado con grafito, puede considerarse como aceptable. Ahora bien, he de llamar la atención a cómo se ha ido diluyendo, complicándose su percepción en diferentes áreas, sobre todo en la superior (fig. 2).

Cuando lo vi por primera vez no dudé que debía corresponder a una realización de la primera mitad del siglo XVII; lo que me pareció evidente por sus formas generales, además del diseño de algunos elementos, quedando todo ello confirmado con la lectura del antedicho párrafo. Probablemente con letra de Pedro de Benavides, el texto me aportó los datos precisos para establecer su posible autoría, finalidad y cronología, lo que desgranaré en éste y en los siguientes epígrafes.

> Decimos nos, Pedro de Benavides y Joseph de Cuéllar, que nos obligamos a hacer y a acabar con toda perfección el arco que se hace para el señor obispo don Gutierre Bernardo en conformidad de esta traza y planta de todos colores, figuras, historias y jeroglíficos[10] por precio de quinientos pesos en reales, pagados los trecientos luego y los doscientos acabado y puesto por nos y el aparejador de la iglesia; y por que así lo cumpliremos entregando esta pla[n]ta los firmamos de nuestros nombres en 26 de agosto de 1627 años.
>
> Pedro de Benavides (*rúbrica*).
> El chantre de Tlaxcala.
> José de Cuéllar (*rúbrica*).
> Doctor Antonio de Cervantes Carvajal[11]

Para las fechas señaladas el nuevo prelado angelopolitano debía haber ya recogido su nombramiento en la corte y emprendido rumbo hacia la diócesis

9. Un ejemplo próximo es la conocida traza del retablo concertado el 15 de enero de 1626, por parte de Francisco de la Gándara y nuestro José de Cuéllar para las carmelitas poblanas. Efraín Pinto Morales, "La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 38 (1969): 119-130; los dibujos a los que me refiero se encuentran en hojas intercaladas sin numerar.

10. La especificación que se hace de "de todos colores figuras, historias y jeroglíficos" la entiendo como aquellos elementos que debieron quedar contenidos en su contrato anexo.

11. La transcripción es mía y en ella he normalizado la ortografía, la puntuación y el uso de mayúsculas y minúsculas.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

americana. Ahora bien, según se desprende de las referencias anotadas en el cabildo del 10 de julio de 1626, se suponía que llegaría en los siguientes meses —"viene en la flota que se espera este año" —, para lo que comisionaron a varios de sus compañeros a que fueran a recibirlo a la "ciudad de la Veracruz y puerto de San Juan de Ulúa".[12] A reglón seguido y también como parte de los conciertos de los capitulares comenzaron a encargar los elementos necesarios para su recibimiento, siendo lo primero el arco de bienvenida. Esto me lleva a entender directamente la importancia que le atribuyo como parte del habitual protocolo, aunque también hay que tener en cuenta la premura que en principio se tenía para su realización.

> Que para la dicha venida y recibimiento del dicho señor obispo, como se acostumbra se haga y ponga arco en la puerta de esta catedral, el cual se le encargue por parte del cabildo al doctor Alonso de Herrera, cura de esta iglesia, y licenciado Pantoja, para que le hagan y dispongan en la forma que les pareciere en cuanto a la arquitectura, figuras, jeroglíficos, letras y lo demás (…) para el dicho efecto.[13]

Como se deduce del acuerdo, en la invención de la maquinaria ilusoria debieron tener protagonismo los religiosos nombrados, cuestión a la que daré lugar más adelante. A su vez, en las siguientes líneas se relata la comisión a Juan de Ocampo en la contratación y las condiciones de las pinturas.

> Y que el dicho señor reverendo Juan de Ocampo se le encomienda haga el concierto de la pintura de el dicho arco y describirlo con los pintores y personas que le pueden hacer, comunicando a el cabildo las que pretenden hacerlo y el precio último en que se a de efectuar para que todo quede asentado y se le encarga la brevedad por estar el tiempo muy adelante.[14]

Pasado algo más de un mes, en las actas del cabildo del 17 de agosto y como una parte fundamental ante la llegada del prelado, se acordó el encargo del arco a los artistas.

12. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626.

13. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626. Citada también por Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 300.

14. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> En dicho día y cabildo quedaron nombrados los dichos señores doctor don Antonio de la Cadena, chantre, y canónigo don Antonio Cervantes para que sus mercedes cuiden y encarguen el arco que se ha de hacer para la bienvenida del señor obispo, buscando persona que le haga por ser ya tiempo y que la pintura se dé a Benavides y Cuéllar, pintores vecinos de esta ciudad. Concertando con los susodichos lo que se le ha de pagar que para ello y lo dependiente de ello se les da comisión en forma.[15]

Ahora bien, condicionados quizá por el retraso en la embarcación del obispo, la traza está fechada más de un año después de la última referencia capitular, lo que de alguna manera debió favorecer su notable y cuidada elaboración. Son esas mismas condiciones las que abordaré en su estudio, iniciando por la pormenorizada evaluación de su manufactura y análisis formal, sin desatender a sus posibles fuentes de referencia y reflejo en lo material, enlazándola luego en su contextualización como un representativo *signo de su tiempo* (fig. 3).[16]

El alzado del arco triunfal que representa este dibujo se debe entenderlo como la lógica suma final y resultado del desarrollo y planteamiento de un trabajo previo de diseño consensuado entre los religiosos y los artistas. Es la traslación conclusiva al documento de toda una serie de ideas que convinieron trazarse en múltiples bosquejos en los que se fueron definiendo sus formas y elementos principales, más aún si se tiene en cuenta que debía ser el perfecto marco contenedor para las múltiples "figuras, jeroglíficos, letras y lo demás" estipuladas por los capitulares desde junio del año anterior.[17] Se trataba de "estatua y lienzos de frecuente alegoría mitológica, descifrada en rima epigráficas", previamente ideadas, a las que por ejemplo aludía para otros casos Alfonso Méndez Plancarte,[18] y que aquí tienen cada una su espacio definido. Esto da sentido tanto a su manera de ejecución como a su encajado en el pliego —algo corto en el remate superior—, además de la seguridad en los trazos y ausencia de correcciones y ajustes.

15. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 302v, 17 de agosto de 1626.

16. Parafraseo aquí el título de la muestra celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, entre mayo y julio de 2016: *I Segni nel templo. Dibujos españoles de los Uffizi*.

17. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626. Citada también por Molero Saduño, *La catedral de Puebla,* 300.

18. Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, vol. 3 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Biblioteca del Estudiante Universitario, 1942-1975), 33, 43, 54. Citado en Roberto Moreno, "Introducción" en Joaquín Velázquez de León, *Arcos de Triunfo*, 8.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

3. Reconstrucción de la traza. Dibujo: Andrés de Leo Martínez.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Al tomar como referencia esos trabajos previos o incluso un boceto casi final, su artífice procedió al encajado a partir de un eje central longitudinal a media foja, para el que utilizó la regla. El hecho de que no le fuera necesario trazar completamente dicha línea, de la que sólo llegan a percibirse algunas partes, insiste en la presencia de sus referentes. Continuó con el mismo recurso para las marcas horizontales, también casi imperceptibles al realizarse sin presionar sobre el grafito. Trasladó así los ejes necesarios para ubicar luego los elementos compositivos arquitectónicos generales en los que desarrollar la perspectiva. En cuanto al necesario punto de fuga, lo ubicó aproximadamente en la zona media de la línea que se puede trazar entre las impostas del arco de la puerta. Como recurso habitual en ese momento y de los que dan fe múltiples tratados y ejemplos, el autor formuló hábilmente el uso de otras líneas de perspectiva para las que cambia el punto de fuga, haciendo con ello la necesaria corrección y facilitando así su mejor percepción general, pero también por parte de aquellos que la contemplarían una vez dispuesta en toda su magnitud delante de la fachada catedralicia. Al respecto, no olvidemos que su figuración más que arquitectónica en volumen, que lo tendría, era principalmente plana, en pintura, por lo que estos últimos ajustes son evidentes en los trazados de líneas de profundidad del frontón partido inferior y la cornisa del segundo cuerpo. El hecho de que parezca que —pese a su sutileza—las líneas de disposición primeras tengan mayor presencia en uno de los lados, quizá se deba a que sea la que primero trazó en lo general, desarrollando luego el lado opuesto. Lo anterior explicaría orificios precisos, a modo de incisiones de aguja, repartidos por diferentes puntos estratégicos de la traza, de lo que se deduce el uso del compás para la búsqueda de la necesaria simetría estructural y compositiva.

A partir de esos ejes y referencias el pintor continuó desarrollando el dibujo sin desatender la correspondencia de proporciones y juegos de líneas. Elaboró primero lo estructural de la arquitectura para lo que, haciéndose eco del sentido principal de la obra, debió tomar como referente en el trazado del cuerpo inferior los arcos triunfales por antonomasia: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* (Sebastián Serlio).[19] En efecto, como es habitual para estos tipos de portadas simbólicas y conmemorativas, es plausible plantear la dependencia del proyecto angelopolitano con los famosos arcos de Tito y de Constantino.

19. "Qué grande era Roma, dicen sus ruinas". Aunque son muchos los autores que acudan a este topos, lo usamos aquí en relación con Sebastiano Serlio quien la colocó al inicio de su V libro de arquitectura, de 1547.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

4. Detalle de la traza, José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Tampoco se pueden desatender otros modelos próximos en los que, acorde con la época, el elemento distintivo es, una vez más, el orden toscano. Esto nos llevaría a sumarnos a los amplios discursos en torno a las fuentes clásicas y sus "diferentes tipos y usos de recepción",[20] respecto a la arquitectura ejecutada principalmente en el primer siglo y medio novohispano; debates a los que no daré cabida por alejarse de nuestro tema principal de interés. No obstante, y en relación con lo apuntado en líneas anteriores, sí se debe señalar cómo en esta parte del dibujo, como es evidente, están presentes los fuertes ecos de los tratadistas clásicos, principalmente Serlio y Vitrubio.[21] A ellos debió acudir el

20. Luis Javier Cuesta Hernández, "Sebastián Serlio y el virreinato de la Nueva España: usos y recepción", *Anuario de Arte*, vol. 22 (2010): 73-86. Como señala el mismo autor, ya Martha Fernández había indicado "la necesidad de analizar los mecanismos que emplearon los arquitectos novohispanos para interpretar los modelos europeos […] sin embargo, pocos se han preocupado por analizar la forma como los artistas entendieron esos tratados, los interpretaron y los adaptaron a sus obras, a su realidad y a su propia inventiva", Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 28.

21. Referentes que por ejemplo para los casos de arcos de triunfo novohispanos, o "portadas de honor", concepto al que volveré al final, ha señalado: Helga von Kügelgen en: "Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe* y la estructura

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

artífice o los artífices, interpretándolos y adaptándolos a su encargo, realidad y, como se verá, propia inventiva, para lo que me he valido de las palabras de Martha Fernández.[22]

Ayudado de las guías trazadas y de la regla, e insistiendo en las líneas señaladas a las que da mayor presión con el grafito, estableció como referentes la puerta con un arco de medio punto y los laterales. El diseño acordado quedó compuesto por tres calles, dos cuerpos y remate, para los que hilvanó algunas nuevas guías. Las secciones verticales se subdividieron por los plintos tableados y columnas exentas de fuste liso y capitel indefinido, mismas que en algunas zonas se llegan a observar como están trazadas en su totalidad y a las que se superpusieron las diferentes figuras que muestran cartelas ovaladas en las que se pintarían emblemas o textos. Para esto se debieron ejecutar con antelación las divisiones en perspectiva de los cuatro pedestales que marcarán el diseño del cuerpo inferior, del que aún se mantienen múltiples trazos. Se recalcaron aquellos que finalmente formaron parte del diseño y que, por ejemplo, remiten de manera inexorable al aludido Arco de Constantino.

En la fórmula de ejecución del dibujo se volvió sobre el vano de acceso resuelto por el arco, lo que se completó con jambas lisas e impostas de perfil moldurado. La parte frontal de las dovelas se remarcó con decoración aparentemente denticulada o perlada ejecutada de manera segura, aunque sin destacar el trazo. Tanto las enjutas como el arquitrabe superior al arco son tableados y, junto con los ejes de las columnas, son los únicos tramos en los que se representa el entablamento, con lo que de alguna manera vuelve a mirar a los monumentos romanos. Todos estos elementos fueron recreados de forma limpia, sin apenas volver sobre el trazo del grafito. Por su parte, en las calles laterales los paramentos dejados entre las columnas se ocuparon con dos espacios rectangulares dispuestos en sentido vertical, posiblemente destinados a pinturas, donde los superiores se destacan por un ligero dintel algo más ancho. Frente a otras líneas de este mismo cuerpo, en estos apartados parece que la mano

---

emblemática de unos tableros en el Arco de Triunfo", en Jaime Cuadriello, ed., *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1994), 151-152; una última versión del texto se encuentra en: "La línea prehispánica. Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe*", *Destiempos*, núm. 14 (marzo-abril de 2008): 113-116, consultada en octubre de 2017, en http://www.destiempos.com/n14/kugelgen.pdf

22. Fernández, *Cristóbal de Medina y Vargas*, 28.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

queda más libre al dibujarlos, repasando líneas y aprovechando para insistir en las columnas.

Tal vez realizadas al ejecutar las superiores, lo último en trabajar de esta primera parte fueron las imágenes que se sitúan al pie de cada columna, apoyadas sobre los plintos o netos, por lo que éstos fueron prolongados ligeramente desde el inicio. Apenas elaboradas en sus contornos, pero lo suficiente para individualizarlas, las efigies visten túnicas talares y capas, y varias parecen estar tocadas. Todas tienen cartelas ovaladas que sostienen con una mano y apoyan en la parte inferior, mientras que el movimiento que se imprime al brazo y mano restantes les confiere cierta gestualidad. Como ejemplo está el personaje del extremo izquierdo —que parece masculino y calvo—, cuyo brazo gira y levanta, formando un interesante dibujo que termina en la mano cerrada a la altura del pecho con el dedo índice abierto, remedando un gesto del todo pictórico. Las cuatro figuras se realizaron de manera directa, con apenas repasado de líneas, dejando de manifiesto la soltura y el buen oficio en el dibujo de su autor. Aunque no pasa de ser una suposición, en vista de la ausencia de un escultor en la leyenda de contrato, sería factible pensar que tanto estas piezas como las superiores pudieron tratarse de imágenes pintadas sobre tabla recortada, recurso frecuente tanto en este tipo de obras efímeras como en aquellas otras destinadas a los altares del Jueves Santo o incluso del Corpus Christi. En cuanto a sus múltiples referentes y sin descartar otros elementos de contacto, la ubicación de los personajes bien podría encontrarse en los siempre referenciales frontispicios de libros, mismos donde el uso de imágenes delante de las columnas fue constante.

Como elemento que concluye el primer cuerpo y sirve de división además de asiento al siguiente, está una cornisa con aparente denticulado, sobre la que se dispuso un pretil tableado, siendo de nuevo la calle central y los ejes de las columnas exteriores los tramos que se proyectaron hacia el frente. Esto da pie a que se colocara un frontón partido y recto, cuyo fin era el de alojar en la parte media una cartela ovalada puesta en sentido horizontal y enmarcada por roleos además de aparentes elementos correiformes. Por su parte, en los ejes de las columnas exteriores y sobre la parte del entablamento proyectado se repitió el uso de pequeños plintos a modo de pedestales en los que se asentaron figuras angelicales.

El segundo cuerpo se compone por la calle central limitada por columnas y efigies similares a las del primero. Éstos flanquean un espacio rectangular destinado posiblemente a alojar otra representación pictórica, que, a su vez, se

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

5. Detalle de la traza. José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

enmarca por motivos a modo de roleos que parecen retomar la cartela ubicada en la zona inferior. Como inicio del remate se emplazó una cornisa lisa con formas onduladas que bien pudieran ser una suerte de moldurado, sin descartar su correspondencia como parte de la propia cornisa. Soporta un frontón partido mixtilíneo compuesto por dos roleos contrapuestos en cuya apertura está otra cartela ovalada, ahora en sentido vertical y enmarcada con elementos que de nuevo recuerdan soluciones ornamentales similares a las típicas cartelas correiformes. Sobre sendos roleos, el artista dispuso, casi en los laterales, pequeños plintos moldurados de los que, hasta donde llego a distinguir, parten lo que podría corresponder con pernos que atraviesan las clásica y representativas decoraciones de bolas (fig. 5).

En la ejecución de los elementos descritos vuelven a hacerse presentes las mismas fórmulas de trabajo que en el cuerpo inferior. Se perciben ciertas líneas de guía con regla, así como múltiples orificios de compás para marcar correspondencias. También están los trazados combinados de grafito para hacer las estructuras principales y el trabajo más libre en la ejecución de las efigies portantes de cartelas, éstas con las mismas proporciones que las inferiores y partes ornamentales. En último lugar han de destacarse los aludidos ángeles infantiles que parecen estar casi desnudos, sólo con pequeños paños de pudor, ambos en una proporción mayor que el resto de las figuras. Sostienen con una

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

6. Ángel, detalle de la traza. José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

mano la parte superior de las cartelas que se apoyan en suaves salientes dispuestos en la cornisa, lo que haría que las mismas quedaran con la inclinación o efecto para la correcta percepción de su contenido por parte del espectador desde un punto inferior. En las otras manos sujetan largas astas de amplios banderines con caprichosas ondulaciones que concluyen en dos puntas. Sin duda, su tamaño y protagonismo deben relacionarse con aquello que quedara pintado en las mismas, pero también, con el enmarcado de otras cartelas similares a las inferiores que se proyectan detrás para llenar los espacios y equilibrar las necesarias líneas compositivas oblicuas que van desde los extremos a la cartela que funge de coronamiento. En este punto, he de destacar el trabajo de los ángeles y las enseñas, ya que en ambos conjuntos el artífice se soltó al dibujarlos, combinando diferentes líneas y la inclinación del grafito allá donde lo requiere para dar volumen y mayor resolución a las figuras (fig. 6).

Para concluir este epígrafe, esta pormenorizada descripción además de establecer las calidades del dibujo y esbozar su forma de ejecución, proporciona múltiples pautas a seguir desde lo formal. Es referencia particular del arte efímero que para su tiempo se hacía en la Nueva España, y, como ahora desarrollaré, elocuente testigo en la confluencia del tránsito de fórmulas plásticas que para ese momento se daban en el virreinato.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

La traza en su tiempo como referente de un momento de cambio

Como adelantaba ya, me centro ahora en la búsqueda de obras conservadas, además de los datos que aporta la documentación, haciendo énfasis en los angelopolitanos pero no por ello, dejando de lado otros ejemplos del virreinato. Respecto de los primeros, es necesario aclarar que por su cronología y formas el dibujo está inserto en uno de los momentos de la historia del arte novohispano del que apenas han subsistido retablos con los que compararlo, lo que a su vez le añade un mayor interés y repercusión.

Al tomar como clave el momento de su ejecución —mediados de la década de los años veinte del siglo XVII—, y situar el dibujo en las últimas propuestas que se están concluyendo en cuanto al desarrollo de los retablos angelopolitanos,[23] quedaría asociado a lo que recientemente se ha dado en llamar: "Retablos con un nuevo lenguaje ornamental, h. 1620-1640".[24] Como argumenta Pablo Vidal, "en Puebla, la modalidad de retablos de sobria arquitectura y ornamentación parece ser contrarrestada antes de 1620 a favor de un mayor desarrollo ornamental y polícromo que habrá de definir el rumbo de la retablística novohispana de la primera mitad del siglo XVII".[25] Así, esa *tendencia clasicista* es manifiesta en la ya atendida estructura de partida del arco, misma que se integra con la proliferación de diferentes elementos destinados a los necesarios espacios para la colocación de los "jeroglíficos" en cualquiera de las *acepciones* de sus resultados visuales, imágenes o textos, además de otros.

Sin abandonar la catedral como primer entorno de referencia en la sustentación de la propuesta en el desarrollo de la retablística, y si bien para las décadas que me ocupan pareciera que el antiguo templo no pasaba por su mejor momento de conservación,[26] sí coincide con un tiempo de mucha actividad

23. Me refiero a la tesis de maestría en Historia del Arte del alumno Pablo Vidal Tapia, "El retablo en Puebla durante el primer siglo virreinal. Ornamentación y policromía", tesis de maestría en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2020), en revisión.

24. Al ser producto del estudio documental y de su correspondencia con los escasos ejemplos que han perdurado tanto en la región del antiguo obispado de Puebla-Tlaxcala, junto con algún otro exponente mexicano, es evidente que el trazado obedece a las fórmulas en boga de esta clasificación. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

25. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

26. Las alusiones a las dificultades del inmueble y sus necesarias intervenciones para esos años

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

en el enriquecimiento de su interior. Aunque de esas fechas apenas se han conservado alguna de sus estructuras lignarias, se cuenta con otros dibujos con los que establecer puntos de contacto.

La primera de esas trazas debe corresponder a un "mapa que parece ser del altar mayor", si nos atenemos a la inscripción con letra más moderna de su reverso.[27] Se trata de un diseño de clara raíz clasicista, en el cual la incorporación de elementos ornamentales, como gallones y otros en molduras y cúpula, me han llevado a proponerlo como un boceto realizado muy probablemente por Lucas Méndez en la década de los años veinte del siglo XVII, y quizá más que el trazado de un altar, su tabernáculo.[28] Al igual que en el arco que me ocupa, su sobria impronta y remembranza del orden toscano tienen su eco en uno de los alzados de un tabernáculo que se conservan del carmelita fray Andrés de San Miguel (1577-1652). Estos contactos, no tan lejanos al sentir que emana de la notable difusión de los modelos escurialenses, me llevan a retomar los señalamientos que hace Eduardo Báez —estudioso del fraile carmelita— cuando refiere que el arte del religioso: "se desliza, suavemente, en la ilusión de pertenecer a un mundo clásico, cuando en realidad principiaba a abandonarlo", relacionándolo con un "espíritu manierista".[29] Así, este juego de concomitancias sobre las que simplemente he llamado la atención, estaría acorde con el aludido "nuevo lenguaje ornamental" (fig. 8).

Los otros referentes catedralicios con los que marco vínculos se corresponden con las tres trazas realizadas por Lucas Méndez para concluir con el retablo de la capilla de las Reliquias, fábrica que se venía retrasando en su completa ejecución desde mediados de la segunda década.[30] Pese a que la ornamentación

---

las tomo de Efraín Castro, Mariano Fernández de Echevarría y Veytia, *Historia de la fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y Presente Estado*, edición, prólogo y notas de Efraín Castro, t. II (Puebla: Ediciones Altiplano, 1963), 46, n. 22.

27. El dibujo se conserva en la misma carpeta que se ha añadido recientemente al Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla.

28. El estudio formal y las comparaciones que en su momento realicé de esta traza y sus débitos con las conservadas del ensamblador Lucas Méndez, me llevaron a plantear que debe ser de su mano.

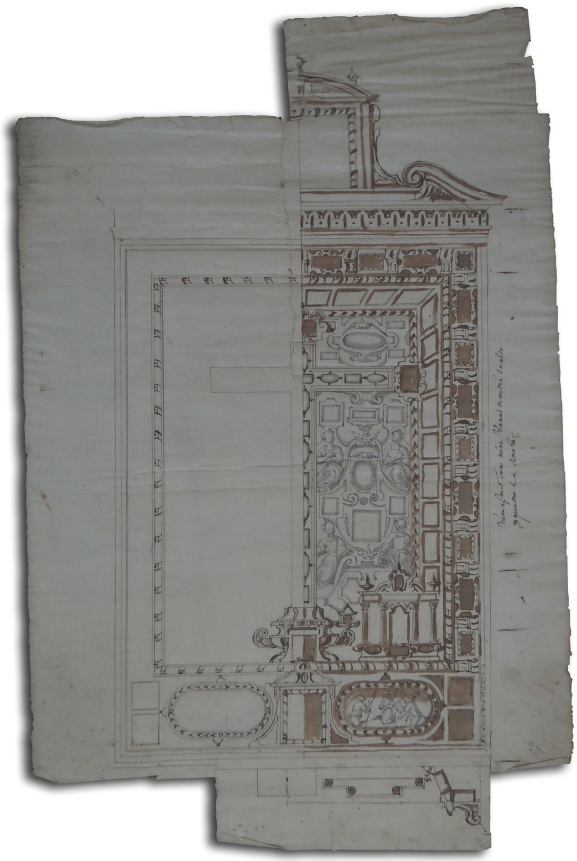
29. Sobre este importante autor, para su referencia me he decantado por su último estudio: Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introd., notas y versión paleográfica de Eduardo Báez Macías (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 77. En cuanto a la traza de referencia, corresponde con la lámina LIII, 451.

30. Amador Marrero, *Ecos*. Dos de estos dibujos se reproducen en Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 306-307.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

7. Lucas Méndez (atribución), *Tabernáculo para el altar mayor*, *ca.* 1620, traza en tinta con papel verjurado. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



8. Lucas Méndez (atribución), *Traza para el retablo de la capilla de las reliquias de la Catedral de Puebla*, *ca*. 1620. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

de las propuestas en liza incide en los motivos que plantea el dibujo anterior, lo que me interesa es comprobar cómo comparten otros. Así, nos encontramos de nuevo ante el uso de frontones partidos, la similitud de este dibujo con la estructura superior de uno de ellos que se reproduce, o los patrones en la resolución de cartelas.

Al dejar atrás la catedral y retomando como guía los análisis y referencias que fundamentan la investigación de Pablo Vidal, paso ahora a la comparación puntual de lo formulado para el arco triunfal y su relación con diferentes piezas, entre las que señalo primero la traza de otra obra perdida, el antiguo retablo mayor de las carmelitas descalzas de San José en Puebla. Dada a conocer por Efraín Castro y conservada gracias a su inserción en un pleito por pagos y

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

un "sospechoso finiquito", corresponde con el retablo concertado el 15 de enero de 1626 con el escultor y ensamblador Francisco de la Gándara y Hermosa junto al otro artífice de nuestro arco en estudio, José de Cuéllar, quien funge como dorador.[31]

Este importante documento gráfico sirve primero también para establecer ciertas relaciones formales[32] como podrían ser parcialmente la ornamentación de aquellas partes que en la traza del arco no quedan definidas y que son, de nuevo, claros modelos en boga. Ahora bien, tampoco se puede obviar que parte del carácter desornamentado que transmite el arco, pese a ser un ejemplo de transición en el que la decoración va ganando terreno, remite a los modelos anteriores, en especial por su cariz arquitectónico. Éstos estarían quizás en algunas fachadas poblanas como las de los templos de Santo Domingo o San Agustín.[33]

Condicionado por el espacio del que dispongo, y para no alargarme de nuevo en sus comparaciones, apunto otros casos que sirven de apoyo a mi propuesta de ubicar el dibujo en su tiempo. De entrada, partes del trazado no están lejos de piezas significativas como el retablo de San Diego de Alcalá de la iglesia de San Juan Bautista, antiguo templo franciscano de Cuauhtinchan, Puebla, con el que a su vez comparte cierta afinidad en los modelos de cartelas:

> revisten especial interés ya que son bien distintas a las correiformes del siglo XVI: su diseño no es planiforme y recortado, sino de hoja gruesa y avenerada mediante filetes. Este novedoso tipo de cartela […] parece estar relacionado con un modelo sevillano difundido a partir de 1610 que tuvo honda repercusión en la ornamentación de los retablos sevillanos de la primera mitad del siglo XVII, y también en el novohispano.[34]

También es plausible buscar puntos de contacto con el frontispicio de la edición de 1622 del III Concilio Mexicano celebrado en 1585, y que da título al volumen *Concilium Mexici*, el cual —como aporta Pablo Vidal— comparte

31. Castro Morales, "La traza", 119-130. Francisco de la Gándara Hermosa ya había trabajado con Cuéllar en la construcción del retablo y la reja para la capilla de Alonso Téllez, en el convento de San Francisco también de Puebla. Castro Morales, "La traza", 127.

32. Me refiero a los casos del arco de medio punto, frontones, cartelas, guardapolvos inferiores (a relacionar con los del segundo cuerpo del arco), ángeles sosteniendo escudos y hasta el trazado de su ático.

33. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

34. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

"algunas de las principales soluciones compositivas y ornamentales típicas de los retablos poblanos y novohispanos en general en los años 1620-1640".[35] Así, además de las figuras alegóricas dispuestas frente a las columnas, se repiten el frontón partido y las volutas enfrentadas, además de ángeles o cartelas similares.

En cuanto a los retablos, están los que, salvando las distancias relativas a nuestra traza en cuanto a su función, ahondan de alguna manera en las formas a las que paulatinamente he dado espacio. Uno de los primeros sería, pese a la notable diferencia que de entrada nos pudiera parecer, el conservado en la iglesia de Nuestra Señora de Candelaria de Tijarafe, en la isla canaria de La Palma. Realizado por Antonio de Orbarán poco tiempo después de su llegada a aquella isla en 1625, este autor nació y se formó en Puebla de los Ángeles,[36] evidenciando en su arte, especialmente en las ejecuciones más tempranas, débitos con la plástica angelopolitana del primer cuarto de la centuria.[37] Otros ejemplos poblanos serían los retablos de los Ángeles y el de San Nicolás Tolentino de la actual catedral de Tlaxcala, antes iglesia conventual de los franciscanos.[38]

Un elemento particular en el que me gustaría insistir es el que tiene que ver con la ausencia de cualquier tipo de decoración en las columnas que estructuran el primer cuerpo de la traza. Aunque el dibujo es parco en las representaciones de muchos detalles, en este caso quizá se deba a la incursión en la pintura final de un elemento pictórico que para el momento ya comenzaba a tener cierto protagonismo. Como analiza Pablo Vidal Tapia con base en algunos testigos y referencias en diversos contratos, se trata de la imitación de piedras duras, diferentes tipos de jaspes que relegaron los trabajos de talla y que se convierten en uno de los elementos protagonistas de la retablística hasta 1640.[39]

Para ultimar este acercamiento desde lo formal, además de recalcar la adecuación del diseño a su función como obra efímera, he concluido el modo en

35. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

36. Una última publicación y puesta al día sobre este artífice se encuentra en: Jesús Pérez Morera, "El maestro mayor de todas obras, Antonio de Orbarán", *Encrucijada*, 1 (2009): 65-71, consultada en diciembre de 2017, en http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_01.pdf.

37. Respecto de la vinculación de este retablo canario con el arte de Puebla, además de lo referido por Pablo Vidal, he planteado mi opinión en: Pablo F. Amador Marrero, *El legado indiano en las Islas de la Fortuna. Escultura americana en Canarias* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto de Estudios Canarios), en revisión.

38. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

39. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

que, pese a su singularidad, está en perfecta consonancia con la plástica de su tiempo. Ahora las fórmulas más austeras y de impronta clásica predominantes hasta ese momento comienzan a dar espacio a soluciones con un mayor protagonismo ornamental que se ha dado en nombrar *manierismo novohispano*.[40]

Los artífices

Si ya he remitido a Pedro de Benavides como el más que probable ejecutor de la traza en cuestión, no puedo obviar a aquellos otros cuyos protagonismos en el diseño me parecen determinantes. Se trata de los eclesiásticos que a lo largo de más de un año en el que se prolonga el encargo son referidos directamente. Con ello insisto en dar lugar a una parte fundamental en la producción artística en la que predominan los nombres de los artistas, y en la que con frecuencia quedan relegados los que ahora trato, si bien habrá que esperar a futuros estudios en los que se les perfile con una mayor profundidad.

Al mantener la cronología en la que se les refiere, los primeros son el "doctor Alonso de Herrera, cura de esta iglesia y el licenciado Pantoja". Según las especificaciones que arrojan las notas documentales que adelantaba ya, no dejan lugar a duda respecto del protagonismo que les reclamo: "para que le hagan y dispongan en la forma que les pareciere en cuanto a la arquitectura, figuras, jeroglíficos, letras y lo demás".[41] Les siguió Juan de Ocampo, a quien le tocó llevar a efecto el contrato de la pintura y de "describirlo con los pintores",[42] lo cual podría entenderse como la realización de su boceto o bosquejo. También participaron en la empresa Antonio de la Cadena y Antonio Cervantes, aunque el hecho de señalarse que a ellos les tocaba *cuidar* y encargar ya a Benavides y Cuéllar la obra, deba entenderse como supervisión y, por tanto, que para ese momento ya estaba cerrado el diseño en lo general.[43] A pesar de que sostengo que la citada traza debe corresponder a los señalados artífices, y en específico a Pedro de Benavides por su rúbrica, la referencia anterior implica por

40. Mi manifiesta actitud de evitar aludir de manera constante a los recursos de encasillados estilísticos se debe al oportuno y necesario reclamo de una actualización sobre los mismos para plástica novohispana, alegato que he defendido de manera reiterada en diferentes foros académicos.

41. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626. Citada también por Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 300.

42. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626.

43. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 302v, 17 de agosto de 1626.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

lo menos cierta duda, misma que finalmente me lleva a proponer la obra como una labor de *conjunto* a la que necesariamente volveré.

Toca ahora centrarme en los ejecutores propiamente dichos del arco. Comienzo por José de Cuéllar, al que le atribuyo una menor injerencia en la *invención* de la traza, no así en la ejecución final, ya que quizá debió asumir las labores concernientes al conjunto general, lo arquitectónico. De Cuéllar existen numerosas referencias documentales al formar tándem con importantes pintores o escultores como en el referido caso de las carmelitas poblanas, u otros en los que laboró junto a Francisco de la Gándara y Hermosa en los que consta como dorador.[44] Además de sus seguras condiciones en dichos trabajos, es interesante notar que en otros contratos conocidos junto a alusiones a la ejecución de columnas doradas,[45] se le cita para "dorar, estofar y encarnar las columnas y jaspeallas".[46] Un testimonio más es el de 1622 cuando se compromete para el retablo de la iglesia del convento del Carmen de Puebla a hacer:

> las columnas doradas y estofadas en las vasas y chapiteles, y en lo demás encarnadas e jaspeadas al óleo, de manera que la de enlenzar, aparejar, dorar y estofar, encarnar y jaspear toda la obra, con todo su cumplimiento de bancos, sotabancos, cornisas, columnas, cajas, armas […] remates, guardapolvos, sagrario e todo lo demás.[47]

Tres años más tarde y como parte del contrato junto a Lucas Méndez del monumento de Corpus Christi para la iglesia del convento de la Concepción de Puebla, acordó ejecutar "las columnas del primer cuerpo de un género de jaspe, y las del segundo diferente […] y los capiteles y basas de todas las columnas han de ser doradas".[48] Con todo lo anterior y como adelantaba ya —condicionados por el escaso margen temporal del que dispuso—, las labores de Cuéllar en la portada angelopolitana corresponderían, entre otros puntos, a los dorados y la ejecución de los pertinentes jaspeados que pudieron revestir las columnas.

44. Recuérdese Castro Morales, "La traza", 119-130.

45. El empleo de "columnas doradas y estriadas", es decir, doradas en oro limpio sin policromar, está estipulado entre las condiciones del contrato de obra de un retablo que las fabricarían Lucas Méndez y José de Cuéllar para la iglesia de Carmelitas Descalzas de San José de Puebla en 1631, en De Teresa, *Pintura y escultura*, 235. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

46. Castro Morales, "La traza", 119-120.

47. De Teresa, *Pintura y escultura*, 184 y Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

48. De Teresa, *Pintura y escultura*, 235 y Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

En relación con el primer, y por ahora último, protagonista, Pedro de Benavides, se le ha citado ya como "uno de los primeros pintores nacidos en Puebla",[49] lo que sospechaba Juan Miguel Serrera por la documentación publicada al declararse sus padres vecinos de la ciudad.[50] Esto se confirma ahora gracias al hallazgo de su partida de bautismo el 6 de julio de 1598, cuando sus progenitores Diego de Benavides e Isabel González lo llevaron a recibir las aguas bautismales en el Sagrario Metropolitano.[51] Lo anterior coincide con las propias palabras de Benavides cuando en 1623 refería "tener más de 25 años".[52] Le sumo el que supongo debe corresponder con su matrimonio y el nacimiento de dos hijas. Lo primero aconteció cuando ya rebasaba los 20 años, desposando el 18 de noviembre de 1619 a María de Alarcón Villagra, cuyos padres figuran como vecinos de México.[53] Teresa, su primera hija, nació antes del año;[54] e Isabel en 1621.[55] Lamentablemente, la pérdida de algunos volúmenes relativos a entierros del mismo acervo coincide con los años en que Benavides pudo fallecer después de la última de las referencias que hasta el momento existen de él en 1660.[56]

Como señalara Velia Morales, Pedro de Benavides al igual que Rodrigo de la Piedra, junto con "Gaspar Conrado, Pedro de Vergara, Luis de Acevedo, Juan de Cejalbo y otros más, trabajaron desde fechas muy tempranas en la ciudad y permanecieron casi todos en ella el resto de sus vidas", refiriendo que al igual que Chacón, Vergara y Acevedo, forjaron "los cimientos de lo que para algunos puede considerarse una tradición pictórica poblana".[57] Varios de estos pintores son junto al flamenco Diego Borgraf, señalados por Francisco Pérez de Salazar cuando en agosto de 1648 se comprometieron a realizar las pinturas necesarias para los nuevos retablos de la catedral palafoxiana en un momento de

49. Morales Pérez, "Rodrigo de la Piedra", 45.

50. Juan Miguel Serrera, "La defensa novohispana de la ingenuidad de la pintura", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 81 (1995): 277-278.

51. Archivo de la Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, Sagrario Metropolitano de Puebla (en adelante ASMP), *Bautismos de españoles*, vol. 2, 1592-1608, f. 88r.

52. Serrera, "La defensa", 278.

53. ASMP, *Matrimonios de españoles*, vol. 2, 1615-1639, f. 61r, 18 de noviembre de 1619.

54. ASMP, *Bautismo de españoles*, vol. 3, 1609-1623, f. 335v.

55. ASMP, *Bautismo de españoles*, vol. 3, 1609-1623, f. 375r.

56. Último año del que se cuenta con referencias de Pedro de Benavides aludido en la realización del arco para la entrada del virrey marqués de Leyva.

57. Morales Pérez, "Rodrigo de la Piedra", 37 y 44.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

máxima vorágine constructiva y ornamental,[58] lo que insiste en la importancia de nuestro pintor. Aunque se cuenta con diferente documentación de encargos, la aceptación de aprendices y algún que otro testimonio,[59] de su arte por desgracia casi nada se ha identificado. Es conocida su representación de *Jesús llevando la Cruz* de la iglesia del Carmen de Puebla, que ostenta su firma bajo los nuevos estratos de color que bien pudo aplicarle en una posible *restauración* o *renovación* Baltasar de Echave Rioja, quien lo firmara al calce y prácticamente sobre la anterior (fig. 9).[60]

Entre otras noticias con las que se cuenta, han sido publicados varios contratos en los que de nuevo vuelve a aparecer como pintor de arcos, lo que de manera directa lo señala, frente al resto de los pintores poblanos, como preferente para dichas labores entre los capitulares.[61] El primero de estos contratos

58. "En la Ciudad de los Ángeles, a veintiséis días del mes de agosto de mil seiscientos cuarenta y ocho años. Ante mí, el escribano y testigos, comparecieron, de una parte, el licenciado Francisco de los Santos, mayordomo de la Fábrica Espiritual de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad […] y de la otra, Pedro de Vergara, Diego de Borgraf, Gaspar Conrado, Pedro Chacón y Pedro de Benavides, maestros del arte de pintor, vecinos de esta ciudad, a quienes doy fe, conozco, y dijeron: que son convenidos y concertados como por la presente se avienen y conciertan, en tal manera, que los dichos maestros se obligan a hacer los lienzos de pintura para los retablos colaterales, que se han de poner en la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad". Como se puede interpretar de la lectura del documento, parece que los trabajos realizados por este conjunto de artífices, los más destacados de la ciudad, debieron estar bajo la supervisión de Pedro García Ferrer. Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla* [1923], Elisa Vargaslugo, ed., introd. y notas, Carlos de Ovando, revisión y notas (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963), 166-167.

59. Pérez Salazar, *Historia de la pintura*, 127, 166-169 y Serrera, "La defensa", 278-285.

60. Clara Bargellini, "Jesús con la cruz a cuestas", en *Arte y mística del barroco* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Nacional para la Cultura y las Artes/Departamento del Distrito Federal, 1994), 77. También citado por Morales Pérez, "Rodrigo de la Piedra", 45.

61. Como se verá, tras el último de los trabajos documentados de Benavides en 1660, serán "Rodrigo de la Piedra, maestro de pintor y Antonio Pérez, maestro de arquitectura y dorador, y Juan de Moya, maestro de ensamblador y carpintero", los que tomarán el relevo en este tipo de labores artísticas para la Catedral, lo cual se deduce por el contrato para la ejecución el arco de entrada para el virrey marqués de Mancera en 1664, en Morales Pérez, "Rodrigo de la Piedra", 52-53. Respecto de este arco, si bien la anterior investigadora encontró el aludido contrato en el Archivo de Notarías de Puebla, por mi parte he hallado la respectiva copia de los religiosos en el AVCCP. Además de repetirse el contrato, tiene unas anotaciones anteriores que, por su interés, me parece oportuno reseñar. Existe algún pago a Rodrigo de la Piedra, pero lo que es más interesante, también los gastos derivados de las impresiones y traslado de pequeños libros que

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

9. Pedro de Benavides, *Jesús llevando la Cruz*, fecha, óleo sobre lienzo, repintado por Baltasar de Echave Rioja, siglo XVII, iglesia del Carmen, Puebla. Foto: César López. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

fue junto al maestro de pintura Pedro Chacón el 21 de marzo de 1640 —no tan distante en el tiempo del dibujo que me ocupa—, con el fin de realizar dos arcos triunfales, el destinado al marqués de Villena y duque de Escalona, y el que se ejecutaría para recibir al obispo, Juan de Palafox y Mendoza. Además de lo indicado, de estos contratos me interesa la especificación directa de que se les entrega un modelo para su ejecución, por lo que la paternidad de la obra, principalmente aquella más valiosa, la intelectual, no debería entenderse en toda su magnitud como una realización suya.

supongo debían darse durante las celebraciones, y de los que queda abierta a los especialistas cuál sería su verdadera función. Encontré igualmente pagos al pintor Santander, lo cual, de tratarse del conocido maestro, lo que tiene todos los visos de ser por su relación con Rodrigo de la Piedra, sería una interesante aportación a su quehacer artístico. Finalmente, el pago a un niño encargado de la "loa", que la recitaría para la comprensión del arco.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> En la ciudad del los Ángeles a veintiún días del mes de mayo de mil y seiscientos y cuarenta años ante mí el escribano y testigo parecieron Pedro Chacón y Pedro de Benavides, maestros del arte de pintor vecinos de esta ciudad, a quienes doy fe que conozco, y juntamente y de mancomún a vos de uno y cada uno por sí y por el todo *in solidum* renunciando como renunciaron las leyes y derechos de la mancomunidad y el beneficio de la división y ejecución como en ella se contiene, otorgan que se obligan en favor de la santa iglesia catedral de Tlaxcala en tal manera que pintarán dos arcos triunfales, uno para el excelentísimo marqués de Villena duque de Escalona que se espera por virrey de esta Nueva España o para el que viniere con este cargo y otro para el ilustrísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza obispo electo de este obispado y visitador general de este reino que se está aguardando de España y *se ajustarán en todo a la traza que les diere el padre Mateo de Castro Verde de la Compañía de Jesús, y a su disposición y orden*.[62]

Lo mismo parece suceder veinte años más tarde, el 1 de agosto de 1660, momento en que la Catedral volvió a contar con Benavides, ahora junto al maestro ensamblador Diego de los Santos, en el "contrato para hacer las pinturas del arco triunfal […] que se mandó a hacer con motivo de la entrada a la ciudad de Puebla del virrey marqués de Leiva". En ese documento —dado a conocer por Velia Morales—, se especifica "que el dicho Pedro de Benavides hará toda la pintura del arco triunfal que dicha santa iglesia Catedral dispone […] y dicha pintura se hará ajustándose en todo a la disposición y traza que tiene formada y diere el licenciado Francisco Pardo".[63] Del análisis de ese acuerdo se desprende que la estructura sería lógicamente efímera en cuanto a lo representado en su recubrimiento pictórico, no así en el armazón del que se ocuparía Santos. Éste se encargaría de su armado, arreglo de aquellas partes que

62. Las cursivas son mías. AVCCP, "Concierto de obligación por parte de Pedro Chacón y Pedro de Benavides para la ejecución de los arcos de bienvenida del marqués de Villena, duque de Escalona y de Juan de Palafox y Mendoza", en *Escrituras de conciertos, transacción, venta y obligaciones de los operarios de las fábricas espiritual y material de esta Santa Iglesia. Como son libreros, encuadernadores, plateros, pintores, escultores, doradores, ensambladores y otros que corren desde el año 1600*, Fábrica, 1600-1685, s. f., 21 de mayo de 1640. Este documento es parcialmente aludido por Morales Pérez, "Rodrigo de la Piedra", 33-34, haciendo referencia a su vez a: Pérez Salazar, *Historia de la pintura*, 126. El concierto continúa: "y su disposición orden, pintándolos de colores finos cada uno con diversas arquitecturas y diversos jeroglíficos y pagarán a su costa al escritor todas las letras y motes de los dichos arcos".

63. Velia Morales Pérez, *El arte de la pintura. Serie e imágenes de la Pinacoteca del Museo Universitario* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003), 190.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

estuvieran rotas, colocación, lo que se apunta en el manuscrito como "entregarlo donde se acostumbra", desarmado y guardado.[64] En cuanto al diseño, una vez más reciben la traza, lo que de nuevo vuelve a cuestionar su protagonismo tanto en lo concerniente al dibujo como a qué labor desempeñaría en la ejecución del arco, preguntas sobre las que ahora doy mi parecer y argumentaciones como parte final de este ejercicio.

A modo de conclusión

Como he argumentado, la realidad que ofrece la documentación consultada destaca el protagonismo inicial que en los diseños de los arcos triunfales recae en los clérigos nombrados. A ellos correspondería su invención, aunque más cuestionable sería su *inventio.* En este caso, aunque sutil, la diferencia es relevante. Sin llegar a descartar otras posibilidades, mi propuesta está encaminada a que lo que debieron *hacer* y *disponer* los religiosos "en la forma que les pareciere en cuanto a la arquitectura, figuras, jeroglíficos, letras",[65] fue "describirlo con los pintores y personas que [lo] pueden hacer".[66]A ese *hacer* quedaría vinculado Pedro de Benavides, quien atendió a la *descripción*, es decir, a las especificaciones de sus promotores, con los que debió desarrollar toda la serie de dibujos previos para llegar a éste sin correcciones y, por tanto, ser el lógico resultado de la suma de lo anterior. A su vez, fue él, como artista conocedor de su tiempo y de lo *moderno* —que siempre se solicitaba en los contratos—, al que atribuyo la *inventio* de la traza. Como propone Javier Portús en cuanto a la "tensión entre el uso de modelos grabados, la demostración de capacidad inventiva por parte del pintor y el desarrollo de un estilo personal",[67] a la hora de adscribir la que trabajé prevalece la misma coyuntura. El *modelo* queda establecido por los promotores, pero fueron la *capacidad inventiva* de Benavides y su talento como creador los que la conducen y ejecutan como pieza artística. Sólo así tendría sentido que años más tarde el propio pintor elucubrara el conocido alegato en defensa de la liberalidad de su arte: "fundada con actos

64. Morales Pérez, *El arte de la pintura*, 190.

65. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626. Citada también por Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 300.

66. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626.

67. Javier Portús, "Pintura y estampas en el barroco andaluz", en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa* (Sevilla: Consejería de Cultura/Junta de Andalucía, 2007), 41.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

interiores a la razón del sentimiento y gracias del entendimiento", ya que no era "materia, ni cuerpo, ni accidente de alguna substancia, sino una forma o idea, orden, regla, término y objeto del entendimiento".[68]

* * *

> En trece de octubre de mil y seiscientos y veinte y siete años entró en esta ciudad el ilustrísimo señor don Gutierre Bernardo de Quirós, obispo de este obispado de Tlaxcala del Consejo de su majestad. Y este día le dio de comer esta catedral en el pueblo de San Jerónimo, camino de Tlaxcala, y comieron con su señoría todos los más señores capitulares de esta iglesia que le fueron a ver aquel puesto particularmente cada uno y acabado de comer se vinieron a esta ciudad. Y desde esta catedral salieron en cuerpo de cabildo hasta el barrio de Santa Ana acompañados de toda la clerecía en sus mulas con gualdrapas. Y de los oficiales de la audiencia episcopal de este dicho obispado y recibieron a su Señoría y le trajeron hasta entrar por la ciudad y luego salió la ciudad, justicia y regimiento y le recibió llevando sus maceros y acompañamiento de los republicanos y en este ínterin se vinieron a esta dicha catedral los dichos señores capitulares y clerecía. Y tomaron sus sobrepellices y salieron en procesión con todas las religiones que para ello se convidaron. Y con cruz alta llegaron hasta la puerta del convento de monjas de la Santísima Trinidad y en la puerta de la iglesia estaba puesto un altar y un sitial en el cual estaba sentado su señoría aguardando acompañado de la ciudad, justicia y regimiento, donde llegaron los dichos señores todos con sus capas ricas y el preste que fue el deán doctor don Francisco Gallegos Ossorio hizo las ceremonias que dispone el ceremonial romano y acabado le trajeron en procesión cantando la capilla y ministriles el *Te Deum* hasta la puerta de la iglesia donde estaba puesto otro sitial y en él se sentó su señoría. Y le explicaron el arco por dos personas que para este efecto se previnieron y acabado su señoría se puso una estola, capa, mitra y báculo, gremial y pectoral y vino al umbral de la puerta de esta iglesia donde se recibió con palio por los dichos señores que se quitaron las capas mientras se explicó el dicho arco y le llevaron.[69]

68. El tema fue atendido por: Serrera, "La defensa", 277-288; y en mayor profundidad en Paula Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008), para la parte correspondiente a Pedro de Benavides: 207; 209-211; 234; y 389-371.

69. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 9, 1627-1633, f. 1r y v.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

10. Mitra. Detalle en lápiz, tinta y color que representa la entrada del obispo, perteneciente a la interpretación realizada por *Meabe de los Anales de San Juan del Río* conservado en el Archivo de la Catedral de Puebla, siglo XIX. Foto: Pablo F. Amador. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Entró a continuación el prelado a la que sería su iglesia por una década y algunos meses,[70] quedó atrás lo que debió ser a la vista de los poblanos una maravillosa ficción alegórica, misma que se desarmaría a la brevedad, y de cuyas pinturas, llenas de elocuentes jeroglíficos y motes, no he encontrado por ahora la descripción o el contrato. Por el momento y para recrearnos, basten las magníficas apreciaciones que, para otro arco, éste en la Ciudad de México y más de medio siglo posterior, describió Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Theatro de Virtudes Políticas que constituyen a un Príncipe* (Ciudad de México 1680), cuyo estudio por Helga von Kügelgen recomiendo (fig. 10).[71]

Con todo, el análisis que he propuesto de esta traza de arco de triunfo, o *portada de honor*, si se atiende a lo señalado por Hans Martin von Erffa,[72] es

70. Falleció el 7 de febrero de 1638.
71. Un último estudio al respecto lo encontramos en: Kügelgen, "La línea", 110-128.
72. Hans Marti von Erffa, "Ehrenpforte", *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* (RDK)

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

un palpable ejemplo no sólo "de los trabajos en conjunto que se realizaban en la época en que cada artista participaba en el área de su especialidad, para lo cual eran elegidos los maestros más destacados de la ciudad",[73] sino también, más cotidianamente, un testimonio para comprender el modo en que esas mismas maquinarias se "volvieron consustanciales a la sociedad colonial".[74] Frente a la añoranza de dibujos novohispanos, a cuyos escasos ejemplos conocidos he sumado algunos nuevos,[75] también el mío pone su acento en las fórmulas y los modelos que se estaban realizando al tiempo de su definición como tal. Todo lo anterior lo he propuesto mediante el arte de uno de los artífices del que se confirma su nacimiento en Puebla a finales del siglo XVI, y del que menos referentes plásticos se siguen teniendo, Pedro de Benavides. ♣

vol. IV (Stuttgart: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1958), 1443-1504. Citado por Von Kügelgen, "La línea", 113-114.

73. Morales Pérez, "Rodrigo de la Piedra", 54.

74. "Como otras muchas manifestaciones, cobraron aquí los arcos de triunfo carta de naturaleza, a tal punto que se volvieron consustanciales a la sociedad colonial", en Moreno, "Introducción", 7-8.

75. Von Kügelgen, "La línea", 118.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Mozart y Salieri: entre naturaleza y razón de la creación artística

Mozart and Salieri: between the Nature and Reason of Artistic Creation

Artículo recibido el 29 de marzo de 2019; devuelto para revisión el 10 de abril de 2020; aceptado al 8 de junio de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117.2728

Arturo García Gómez Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, artuchik@yahoo.com, https://orcid.org/0000-0001-7028-1387

Olga Chkourak Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, chkourak@yahoo.com.mx; https://orcid.org/0000-0001-6285-4499.

Líneas de investigación Musicología sistemática; teoría de la entonación; origen y evolución social de la música.

Lines of research Systematic musicology; theory of intonation; origin and social evolution of music.

Publicación más relevante "Carta a un tal Barón von… de W. A. Mozart sobre el proceso creativo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIX, núm. 110 (2017): 9-48.

Resumen El artículo trata sobre la mistificación de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart, y su dramatización en la obra del poeta ruso Alexander Serguéyevich Pushkin titulada: *Mozart y Salieri*. Su objetivo es mostrar, mediante los antecedentes y el análisis de esta obra, el inestable equilibrio de los principios de la creación artística que el romanticismo descubre en el mito mozartiano. El poeta lleva este mito a la tragedia. Sus personajes representan el eterno conflicto de la creación artística entre razón y naturaleza. Salieri representa la *techné* [τέχνη], al hábil artesano [τεχνίται] producto del esfuerzo y la razón. En cambio, Mozart representa la *mousiké* [*μουσική*], al inspirado poeta-cantor [ἀοιδός], cuyo arte solo proviene del don divino otorgado por las Musas.

Palabras clave Alexander Pushkin; Wolfgang Amadeus Mozart; Antonio Salieri; genio; naturaleza; razón.

Abstract This article deals with the mystification of Wolfgang Amadeus Mozart's death, and its dramatization in the play *Mozart and Salieri* by Russian

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

poet Alexander Serguéyevich Pushkin. The analysis of the piece and a revision of its context will reveal the unstable equilibrium of the principles of artistic creation discovered by the Romantics in the Mozartian myth. In the play, Pushkin gives this myth a tragic interpretation. Its characters represent the eternal conflict between reason and nature in artistic creation. Salieri represents *techn*è [τέχνη], the skillful craftsman [*τεχνίται*] who is the result of effort and thought. Mozart, on the other hand, represents *mousik*è [μουσική], the inspired poet-musician [*ἀοιδός*], whose art comes only from the divine gift conferred by the Muses.

Keywords Alexander Pushkin; Wolfgang Amadeus Mozart; Antonio Salieri; genius; nature; reason.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

ARTURO GARCÍA GÓMEZ Y OLGA CHKOURAK
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS HIDALGO

Mozart y Salieri:

entre naturaleza y razón de la creación artística

Por más de doscientos años Wolfgang Amadeus Mozart ha sido la figura mítica del arte musical, al personificar el mito romántico de la inspiración divina en pleno Siglo de las Luces. Mozart fue tal vez el primer músico cortesano que anheló ser un artista libre, un músico dueño de sí mismo que vislumbraba ya el romanticismo. Pero en esta lucha por su libertad creadora, Mozart se enfrentó a la envidia y mediocridad del músico cortesano por la escena operística del teatro vienés. Sin duda su principal obstáculo fue el *Kapellmeister* y compositor de la corte, Antonio Salieri, que pasaría a la historia no como el compositor de *La Fiera di Venezia*, *Tarare*, o *Axur re d'Ormus*, sino como el asesino de Mozart.

De la extraordinaria capacidad creadora de Mozart se ha erigido toda una leyenda, repleta de anécdotas sobre sus hazañas artísticas. Pero no sólo de su obra y su genio se ha forjado el mito, sino también de su vida, y, sobre todo, de su repentina muerte. Las circunstancias de su enfermedad, y la ausencia de una auténtica tumba, robustecen su leyenda.[1]

1. Se afirma que Mozart fue enterrado en una fosa común del cementerio de San Marx, en los suburbios de Viena. En realidad era una tumba perteneciente a la ciudad, que tras diez años tenía el derecho de exhumar los cuerpos y utilizar nuevamente la tumba. Según la leyenda, al exhumar el cuerpo de Mozart en 1801, el sepulturero Joseph Rothmayer conservó su "valioso" cráneo, que le dio a su sucesor Jos Radschopf, y éste a su vez al sepulturero y músico Jacob Hyrtl en 1842. En 1868 su hermano, el anatomista Joseph Hyrtl, hereda el cráneo. En 1901 el supuesto cráneo de Mozart llegó a la colección del Museo del Mozarteum en Salzburgo. A la fecha se sigue investigando sobre la autenticidad del cráneo, y las causas de la muerte de Mozart.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

En 1945 Alfred Einstein afirmaba que: "Hay una extraña clase de ser humano en el que existe una eterna lucha por dominar entre cuerpo y alma, entre animal y dios. En todo gran hombre esta mixtura es notable, y en nadie más que en Wolfgang Amadeus Mozart."[2] Esta afirmación se confirma plenamente en la composición del *Réquiem*. Cuando la energía vital de su cuerpo se extinguía en la enfermedad final, su espíritu se revelaba como portador de un toque divino. Se podría afirmar que el *Réquiem* fue el umbral del romanticismo como primera expresión musical de lo sublime, de lo inconmensurable, que la razón no alcanza a comprender, pero el espíritu sí intuye su grandeza.

Robins Landon señala que la música de Mozart nos invita a entrar en el mundo de sus emociones: "es como si nos tomara de la mano y nos guiara, exigiendo que le sigamos adonde él vaya. De ahí que hagamos nuestras sus alegrías y sus penas".[3] Y añade que el dramatismo de sus óperas, y la revelación de la verdad y belleza en el *Réquiem*, austero y sobrecogedor, son el producto más inspirado de la Ilustración. Su legado es sin duda una de las mejores excusas que jamás encontraremos para la existencia humana.

La muerte de Mozart

Tras dos siglos de su muerte, acaecida el 5 de diciembre de 1791, se sigue especulando sobre las causas del fallecimiento de Mozart. En la extensa bibliografía dedicada al tema, se afirma que Mozart había sido un niño enfermizo, y tuvo problemas de salud a lo largo de toda su vida. Sin embargo, en noviembre de 1791 su salud se deterioró aún más.[4] El certificado de defunción sugiere que "murió de una aguda fiebre miliar".[5] Según el testimonio de los presentes en su

---

Véase Bernard Puech *et al*., "Cranofacial Anomalies and Pathology", *Anthropologie* 28, núm. 1 (1999): 67-78.

2. "There is a stranger kind of human being in whom there is an eternal struggle between body and soul, animal and god, for dominance. In all great men this mixture as striking, and in none more so than in Wolfgang Amadeus Mozart", en Alfred Einstein, *Mozart. His Character, His work* (Londres: Oxford University Press, 1945), 3 (trad. del autor).

3. H. C. Robins Landon, *1791: El último año de Mozart* (Madrid: Siruela, 2006), 14.

4. Véase Peter J. Davies, "Mozart's Illnesses and Death—1. The Illnesses, 1756-1790", *The Musical Times* 125, núm. 1698 (agosto de 1984): 437-42; y Richard H. C. Zegers, Andreas Weigl y Andrew Steptoe, "The Death of Wolfgang Amadeus Mozart: An Epidemiologic Perspective", *Annals of Internal Medicine* 151, núm. 4, (2009): 274-280.

5. "Am hitzigen Frieselfieber gestorben", en "Hauptpfarramt St. Esteban, Todtenschein von

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

lecho de muerte: "La enfermedad mortal que lo mantuvo postrado en cama, duró 15 días. Comenzó con la hinchazón de manos y pies, y casi una completa inmovilidad; seguido de un súbito vómito, por lo que pudo denominarse a esta enfermedad como una aguda fiebre miliar."[6]

No obstante, los síntomas hicieron creer a muchos que se trataba de envenenamiento. En una carta enviada a la revista berlinesa *Musikalisches Wochenblatt*, fechada en Praga el 12 de diciembre de 1791, se menciona: "Mozart está muerto. Regresó a casa de Praga enfermo, y desde entonces siempre enfermo; se considera hidropesía, y murió en Viena el fin de semana pasado. Ya que su cadáver estaba hinchado, se cree que fue envenenado."[7]

En la primera biografía de Mozart, Adolf Heinrich Friedrich Schlichtegroll no menciona las circunstancias de su enfermedad.[8] Pero la sospecha de envenenamiento fue cobrando fuerza en sucesivas publicaciones, basada sobre todo en los testimonios de su viuda Constanze Maria Weber, recopilados por varios

Wolfgang Amadé Mozart. Wien, 5. Dezember 1791", en *Mozart Briefe und Dokumente*, consultado el 5 de mayo de 2018, en http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=23&cat= (trad. del autor).

6. "Seine Todeskrankheit, wo er bettlägerig wurde, währte 15 Tage. Sie begann mit Geschwulst an Händen und Füssen und einer beynahe gänzlichen Unbeweglichkeit: derselben, der später plötzliches Erbrechen folgte, welche Krankheit man ein hitziges Frieselfieber nannte", en Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1828), 572 (trad. del autor).

7. "Mozart ist — todt. Er kam von Prag kränklich heim, siechte seitdem immer; man hielt ihn für wassersüchtig, und er starb zu Wien, Ende voriger Woche. Weil sein Körper nach dem Tode schwoll, glaubt man gar, daß er vergiftet worden", *Musikalisches Wochenblatt*, XII, 1791, en Johann Friedrich Reichardt, ed., *Musikalisch Monathsschrift* (Berlín, 1793), 94 (trad. del autor).

8. Adolf Heinrich Friedrich Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1791*, "Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbener Personen", II Jahrgang, II Band (Gotha: Justus Perthes, 1793), 82-112. Se publicó al año siguiente como *Mozarts Leben* (Graz, 1794). A. H. Friedrich Schlichtegroll (1765-1822) no conoció personalmente a Mozart. En mayo de 1792 pidió información a Albert von Mölk, conocido de la familia Mozart en Salzburgo, quien consultó a la hermana de Wolfgang, Maria Anna (Mozart) von Berchtold zu Sonnenburg. Ella, a su vez, solicitó la ayuda de Johann Andreas Schachtner (1731-1795), escritor y músico, cercano amigo de la infancia de Wolfgang. Véase "Friedrich Schlichtegroll an Albert von Mölk in Salzburg, Gotha, 25. Mai 1792", *Mozart Briefe und Dokumente,* consultado el 5 de mayo de 2018, en http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=27&cat=; y Georges Favier, ed., *Vie de W. A. Mozart par Franz Xaver Niemetschek précédée du nécrologe de Schlichtegroll* (St. Etienne: Université de Saint-Etienne-Centre Interdisciplinaire d'Études et Recherches sur L'Expression Contemporaine, 1976).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

autores; entre ellos su segundo esposo, el diplomático danés Georg Nikolaus von Nissen (1761-1826).

En 1798 Franz Xaver Niemetschek publicó una monografía de Mozart con base en la obra de Schlichtegroll, más anécdotas de amigos y conocidos que Constanze Maria Weber le había confiado.[9] Niemetschek afirma que su enfermedad final inició durante su visita a Praga en agosto y septiembre de 1791, cuando supervisaba la representación de *La clemenza di Tito*, dedicada a la coronación de Leopoldo II. Poco antes de viajar a Praga, Mozart recibió una carta sin remitente de un misterioso mensajero, preguntando si aceptaba escribir una misa de réquiem; con qué precio y cuánto tiempo requería. Sin el conocimiento de su esposa, Mozart no quiso comprometerse; aunque lo haría por una recompensa segura. Mientras tanto, Mozart siguió con el encargo de *La clemenza di Tito*. Pero justo antes de partir a Praga, apareció de nuevo el misterioso mensajero preguntando por el réquiem:

> Justamente cuando Mozart y su esposa subían al coche, apareció el mensajero como un fantasma, y tirando de la capa de la mujer preguntó: —"¿Qué va a ser del Réquiem?—", Mozart se disculpó, diciendo que el viaje era necesario y explicando que le había sido imposible dar noticias de ello a su benefactor desconocido, pero que en cuanto volviera sería lo primero que emprendería; el mecenas desconocido debía decidir si le convenía o no esperar tanto tiempo, pero el mensajero se quedó enteramente satisfecho con la respuesta. Ya en Praga, Mozart enfermó y lo medicaron continuamente. Estaba pálido y el semblante triste […]. De regreso a Viena, tomó al instante su réquiem, y trabajó con mucho esfuerzo y vivo interés.[10]

9. Franz Xaver Niemetschek (1766-1849). Músico y escritor checo. En 1800 obtiene su doctorado, y dos años después ocupa el puesto de profesor de filosofía en la Universidad de Praga. Vio en la obra de Mozart la expresión de sus ideales estéticos. Véase Ernst Rychnovsky, ed., *W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek* (Praga: T. Caussig, 1903), v-xi.

10. "Eben als Mozart mit seiner Frau in den Reisewagen stieg, stand der Bothe wie ein Geist da, zupfte die Frau an dem Rocke, und fragte: ‚Wie wird es nun mit dem Requiem aussehen? —'Mozart entschuldigte sich mit der Nothwendigkeit der Reise und der Unmöglichkeit seinem unbekannten Herrn davon Nachricht geben zu können; übrigens würde es seine erste Arbeit bey der Zurückkunft seyn, und es käme nur auf den Unbekannten an, ob er solange warten wolle. Damit war der Bothe gänzlich befriedigt. Schon in Prag kränkelte und medizinirte Mozart unaufhörlich; seine Farbe war blaß und die Miene traurig. […] Bey seiner Zurückkunft nach Wien nahm er sogleich seine Seelenmesse vor, und arbeitete mit viel Anstrengung und einem lebhaften Interesse daran.", en Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters*

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

De vuelta en Viena, Mozart siguió trabajando en *Die Zauberflöte*, que dirigió el 30 de septiembre en el *Freyhaustheater* de Emanuel Schikaneder, del barrio vienés de Wieden. En octubre compuso el *Klarinette Konzert A-Dur*. En noviembre la cantata *Eine kleine Freymaurer-Kantate*, con texto de Schikaneder para la logia masónica *Zur gekrönte Hoffnung* (*La esperanza coronada*), y continuó con la composición de su última obra, *Die Seelenmesse* (*Réquiem*), que según la leyenda fue la causa de su muerte.

Más adelante Niemetschek narra otra anécdota de Constanze, en la que Mozart insinúa durante un paseo por el parque vienés Prater, en el otoño de 1791, la sospecha de haber sido envenenado: "Su esposa estaba afligida. Un día paseando con él en el Prater para distraerlo y animarlo, cuando ambos estaban sentados, Mozart comenzó a hablar de la muerte y afirmó que escribía el Réquiem para sí mismo. Las lágrimas corrieron por los ojos del sensible hombre. 'Presiento', dijo después, 'que no permaneceré más tiempo: ¡seguro que he sido envenenado! No puedo liberarme de esta idea'."[11]

La misma historia del *Réquiem*, sin mencionar el envenenamiento, fue publicada en diciembre de ese año (1798) en la revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig por Friedrich Johann Rochlitz, su editor, como parte de *Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben*, una recopilación de anécdotas y testimonios "verídicos" sobre la vida de Mozart, que concluyó en mayo de 1801.[12] Rochlitz escribe:

Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben (Praga, 1798), 33-34; citado también en Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, 555-56 (trad. del autor y de Gabriela Bustelo en Landon, *1791: El último año de Mozart*, 116).

11. "Seine Gattin nahm es mit Betrübnis wahr. Als sie eines Tages mit ihm in den Prater fuhr, um ihm Zerstreuung und Aufmunterung zu verschaffen, und sie da beide einsam saßen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen und behauptete, daß er das Requiem für sich setze. Tränen standen dem empfindsamen Manne in den Augen. Ich fühle mich zu sehr, sagte er weiter, mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht los winden' ", en Niemetschek, *Leben des Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, 34 (trad. del autor).

12. Friedrich Johann Rochlitz (1769-1842). Crítico, escritor y editor alemán. En 1798 inicia como editor de la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que durante cincuenta años fue la revista musical más influyente de Europa. También fue director de la *Leipzig Gewandhause Orchestra*. Estos dos puestos lo consolidaron como uno de los críticos más influyentes de su tiempo. Véase F. Johann Rochlitz, "Selbstbiographie. Zur Geschichte meines Lebens in Hinsicht auf Musik", *Allgemeine Musikalische Zeitung* XLV (1843): 125-128; y, Maynard Solomon, "The Rochlitz Anecdotes: Issues of Authenticity in Early Mozart Biography", en Cliff Eisen, ed., *Mozart Studies* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 1-59.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Un día, cuando estaba ahí sentado en melancólicas fantasías, llegó un carruaje y un desconocido pidió que lo anunciaran. Él [Mozart] lo recibió. Entró un hombre de mediana edad, serio, imponente, con una expresión muy solemne, desconocido tanto para él como para su esposa. —Vengo a verle en calidad de mensajero de un caballero muy distinguido— le dijo el hombre —¿Quién le envía?— preguntó Mozart. —El caballero no desea darse a conocer.— Bien, ¿qué desea de mí? —Alguien muy querido y cercano a esta persona ha muerto; desea recordar el día de su muerte, en recogimiento pero con dignidad, y solicita que usted componga un réquiem con ese fin. Mozart, en vista de su estado de ánimo en aquel momento, ya estaba muy conmovido por la conversación; por el misterio que envolvía todo aquel asunto; por el tono solemne de aquel hombre. Prometió hacer lo que se le pedía. El hombre continuó: —Llévelo a cabo con la mayor diligencia posible; el caballero es un entendido.—Tanto mejor. —No estará sujeto a ninguna fecha de entrega.—Excelente. —¿Aproximadamente cuánto tiempo precisará usted? —Unas cuatro semanas. — Entonces volveré a recoger la partitura. ¿Cuáles son sus honorarios? Mozart, sin pensar, contestó: — Cien ducados. "Aquí tiene" dijo el hombre, que puso el rollo de monedas sobre la mesa y se marchó. Mozart volvió a quedarse profundamente ensimismado; no prestó atención a los ruegos de su mujer, hasta que finalmente pidió pluma, tinta y papel. Se puso inmediatamente a componer el encargo. Su interés en el asunto iba creciendo con cada compás; pasaba día y noche escribiendo. Su cuerpo no lograba soportar un esfuerzo semejante; se desmayó varias veces mientras trabajaba. Todas las exhortaciones a la moderación fueron en vano. Al cabo de unos días su esposa logró convencerle de que fuera al Prater con ella en coche. Él permanecía silencioso y absorto en sus ideas. Finalmente le confesó: estaba convencido de estar componiendo aquella obra para su propio entierro. Todos los intentos de disuadirle de esta idea fueron vanos; trabajaba, por tanto, como Rafael en su *Transfiguración*, con la sensación omnipresente de la proximidad de su muerte.[13]

13. "Al er eines Tages auch in solche schwermüthige Phantasieen versenkt da sass, fuhr ein Wagen vor und ein Fremder liess sich melden. Er nahm ihn an. Ein etwas bejahrter, ernsthafter, stattlicher Mann, von sehr würdigem Ansehen, den weder er noch seine Gattin kannte — trat herein. Der Mann begann: „Ich komme als Abgesandter eines sehr angesehenen Mannes zu Ihnen"— „Von wem kommen Sie?" fragte Mozart. „Der Mann wünscht nicht gekannt zu seyn" —„Gut — was verlangt er von mir?" „Es ist ihm eine Person gestorben, die ihm sehr theuer ist und ewig seyn wird; er würdig zu feyern, und bitte Sie ihm dazu das Requiem zu komponieren." — Mozart war durch diese Rede; durch das Dunkel, welches über die ganze Sache verbreitet war; durch die Feyerlichkeit des Tons des Mannes, bey seiner jetzigen Gemüthsstimmung, schon innig ergriffen,

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Al no mencionar lo del envenenamiento, Rochlitz se alineaba a la hipótesis de una muerte natural debido a su extenuante trabajo, haciendo una comparación entre la *Transfiguración* del pintor renacentista Rafael Sanzio y el *Réquiem* de Mozart, quienes con todas sus energías al servicio del arte rebasan el límite de sus fuerzas físicas, para crear una gran obra.[14] Esta idea es desarrollada más adelante por Rochlitz en "Raphael und Mozart".[15]

---

und versprach das Verlangte zu thun. Der Mann fuhr fort: „Arbeiten Sie mit allem möglichen Fleiss: Der Mann ist Kenner"—„Desto besser"—„Sie werden durch keine Zeit beschränkt"—„Vortrefflich"—„Wie viel Zeit bestimmen Sie sich ohngefähr?" Mozart, der Zeit und Geld selten zu überrechnen pflegte, antwortete: „Etwa vier Wochen"—„Dann komme ich wieder und hole die Partitur. Wie viel verlange Sie Honorarium?" Mozart antwortete leicht hin: „Hundert Dukaten"—„Hier sind sie"— sagte der Mann: legte die Rolle auf den Tisch und ging. Mozart versank von neuem in tiefes Nachdenken, hörte auf die Zuredungen seiner Gattin nicht, und forderte endlich nur Feder, Tinte und Papier. Er fing sogleich an an dem Verlangten zu arbeiten. Mit jedem Takt schien sein Interesse an der Sache zuzunehmen: er schrieb Tag und Nacht. Sein Körper hielt die Anstrengung nicht aus: er sank über dem Arbeiten einigemal in Ohnmacht. Alles Zureden zur Mässigung in der Arbeit war vergebens. Nach einigen Tagen erst erhielt es seine Frau über ihn, daß er mit ihr in den Prater fuhr. Er saß immer still und in sich gekehrt. Endlich verleugnete er es nicht mehr — er glaube gewiß, er arbeite dies Stück zu seiner eignen Todesfeyer. Von dieser Idee ließ es sich nicht abbringen; arbeitete also, wie Raphael seine Verklärung, stets im Gefühl seines nahen Todes.", en F. Johann Rochlitz, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 10, 5 de diciembre de 1798, en: "Anekdoten aus Mozarts Leben", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Erster Jahrgang, del 3 de octubre de 1798 al 25 de septiembre de 1799 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1799), 149-151 (trad. de Gabriela Bustelo en Landon, *1791: El último año de Mozart*, 90-91).

14. Franz von Walsegg (1763-1827) fue el contratista anónimo del *Réquiem*, para conmemorar la prematura muerte de su esposa. Siendo músico amateur, Walsegg tuvo la mala reputación de comisionar obras e interpretarlas como propias. El encargo se hizo por medio de un misterioso mensajero a su servicio, Franz Anton Leitgeb. De acuerdo con el reporte del violinista Anton Herzog, titulado: "Wahre und ausführliche Geschichte des Requiem von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839", conservado en el archivo municipal de Wiener-Neustadt, el *Réquiem* fue dirigido por Walsegg en la Abadía cisterciense de Wiener-Neustadt el 14 de diciembre de 1793, aunque ya había sido interpretado el 2 de enero de ese año en Viena, a beneficio de Constanze Maria viuda de Mozart, que organizó el barón Gottfried van Swieten. Véase Otto Erich Deutsch, "Zur Geschichte von Mozarts Requiem", *Österreichische Musikzeitschrift*, 19. Jahrgang, Heft 2 (febrero de 1964): 49-60; y Landon, *1791: El último año de Mozart*, 89-100.

15. F. Johann Rochlitz, "Raphael und Mozart", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 37, 11 de junio de 1800 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1800): 641-651. *La Trasfigurazione*, obra del pintor renacentista Rafael Sanzio (1483-1520) — fue pintada de 1517 a 1520 por encargo del cardenal Giulio de Medici, futuro Papa Clemente VII. Rafael muere prematuramente el 6 de abril de 1520, a los 37 años, y *La Trasfigurazione* queda inconclusa. Se cree que fue completada

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

En reiteradas ocasiones Mozart había manifestado esta obsesión por la proximidad de su muerte. En una carta fechada el 4 de abril de 1787, Mozart escribe a su padre: "¡Mon très cher père! […] Porque la muerte (como tal) es la verdadera finalidad de nuestras vidas, hace ya varios años que mantengo una relación estrecha con este amigo, el mejor y más verdadero de nuestras vidas, de forma que su imagen ya no sólo no me resulta aterradora, ¡sino que se ha convertido en algo apaciguante y reconfortante!"[16]

Esta apacible aceptación de la muerte fue advertida por el poeta Franz Alexander von Kleist (1769-1797), en su relato *Die Opergesellschaft* del viernes 2 de septiembre de 1791, a sólo tres meses de la muerte de Mozart. Kleist describe la representación de *Il dissoluto punito ossia: Il D. Giovanni*, en el Teatro Nacional de Praga durante los festejos de la coronación de Leopoldo II, al que asistió como espectador el mismo Mozart. Tras mencionar al emperador y una serie de notables asistentes, Kleist escribe:

> Olvidémonos de estas personas, se me ocurren ideas mejores al ver un hombre bajito, con un abrigo verde, cuyos ojos revelan aquello que su modesta condición oculta. Es Mozart, cuya ópera *Don Juan* se ofrece hoy, que tiene el placer de ver el deleite que producen sus hermosas armonías en los corazones del público. ¿Quién puede estar más orgulloso y feliz que él? ¿Quién puede estar más satisfecho de sí mismo? En vano derrocharían los monarcas sus fortunas y quienes se jactan de noble linaje sus riquezas; ¡no pueden comprar ni una diminuta chispa del sentimiento con que el Arte recompensa a sus elegidos! […] Todos debemos temer la muerte, sólo el artista no la teme. Su inmortalidad no es su esperanza, es su certeza […] en aquel momento hubiera preferido ser Mozart antes que Leopoldo.[17]

---

por su alumno Giulio Romano. De ahí el paralelismo que Rochlitz hace de estas dos obras inconclusas, el *Réquiem* y *La Trasfigurazione*, debido a la repentina muerte de ambos artistas.

16. "Mon très cher père! […] Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, beste Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern sehr viel Beruhigendes und Tröstendes!", en Ludwig Nohl, *Mozarts Briefe nach den Originalen herausgegeben* (Salzburgo: Mayr, 1865), 347 (trad. del autor).

17. "Fort! mit diesen Menschen; mir winkt zu schöneren Bemerkungen dort ein kleiner Mann, in grünen Rocke, dessen Auge verräth, was sein bescheidener Anstand verschweigt. Es ist Mozart, dessen Oper, *Don Juan*, heut gegeben wird, der die Freude hat, selbst das Entzücken zu sehen, in welches seine schöne Harmonie die herzen aller Zuschauer versehrst. Wer im ganzen hause kann stolzer und froher senn, als er? Wer gewährt sein eignes Selbst mehr Befriedigungen, als ihm? Umsonst würden Monarchen Schasse verschwenden, umsonst der Ahnenstolz

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

La anécdota del Prater citada por Niemetschek en 1798, cuando Mozart confiesa haber sido envenenado, es reproducida por el organista y escritor Ignaz Ferdinand Arnold (1774-1812), en su obra: *Mozarts Geist* de 1803: "Presiento, dijo después, que no permaneceré más tiempo: ¡seguro que he sido envenenado! No puedo liberarme de esta idea."[18] No obstante, Arnold señala que tras preguntar a los médicos sobre sus hábitos, afirma que su enfermedad no pudo ser causada por el envenenamiento de algún polvo en una carta, ni por el *Réquiem*. Su cuerpo y alma se extenuaron; se secaron por su modo de vida: "*Consumtio dorsalis*. […] La historia de la enfermedad de Mozart no señala ningún veneno. Para envenenarse hay dos formas; una rápida y otra lenta. La rápida no se percibe; y el envenenado lento, lo que él tenía —que llamamos agua tofana—, debió ser completamente a otra causa." [19]

Al mencionar el *agua tofana* en su refutación a la hipótesis del envenenamiento de Mozart, contrariamente a sus intenciones, Ignaz F. Arnold reavivó esta misma teoría, sobre todo después de su muerte en 1812. Para ese entonces, la celebridad del envenenamiento y la historia del *Réquiem* era tal, que en París Henri Beyle (1783-1842), más conocido como Stendhal, publicó bajo el pseudónimo de Louis Alexandre-César Bombet, *Une vie de Mozart* (1814), citando

---

seine Reichthümer; er kann auch nicht ein Fünkchen dieses Gefühls erkaufen, mit welchem die Kunst ihren Geliebten belohnt! […] Alles muß den Tod Fürchten; der Künstler fürchtet ihn nicht. Seine Unsterblichkeit ist nicht Hoffnung, sie ist Gewißheit! […] ich wünschte in diesen Augenblicken lieber Mozart als Leopold zu sehn", en Franz Alexander von Kleist, *Phantasien auf einer Reise nach Prag* (Dresden y Leipzig: Richterschen Buhhandlung, 1792), 90-91 (trad. de Gabriela Bustelo en Landon, *1791: El último año de Mozart*, 128).

18. "Ich fühle mich zu sehr, sagte er weiter, mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht los winden", en Ignaz Ferdinand Arnold, *Mozarts Geist: seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke; ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler* (Erfurt, 1803), 56 (trad. del autor).

19. "Die Krankheitsgeschichte Mozarts beweist nichts für eine Vergiftung. Sollte er durch Gift geopfert werden, so musste es auf zwey Wegen geschehen; schnell oder langsam. Schnell ist es nicht geschehen; und langsam vergiftet, hätte er —wir vollen aqua toffana nehmen— ganz andere Zufälle haben müssen", en Arnold, *Mozarts Geist*, 67-68; y Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, 570-571 (trad. del autor). Agua tofana (*acqua toffana*): potente veneno incoloro y sin sabor de acción lenta, cuyo efecto se atribuye a causas naturales, ya que gradualmente se debilitan las fuerzas vitales. Su primera mención data del siglo XVII, cuando tuvieron lugar dos juicios por envenenamiento en Palermo, Sicilia. El primero en febrero de 1632 de Francesca la Sarda; el segundo en julio de 1633 de Teofania di Adamo, de la que toma su nombre. Véase Mike Dash, "*Aqua Tofan*", en Philip Wexler, ed., *Toxicology in the Middle Ages and Renaissance* (Londres: Elsevier/Academic Press, 2017), 63-69.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

textualmente la historia del *Réquiem* en la versión de Rochlitz, descrita como la causa de su fallecimiento.[20]

Dramatización de la muerte de Mozart

La mítica muerte de Mozart tuvo su repercusión en la literatura, sobre todo en piezas teatrales publicadas en Múnich, Leipzig y Graz. En febrero de 1823 el dramaturgo Johan Nepomuk Adolph von Schaden (1791-1840) publicó *Das Requiem, oder Mozarts Tod*, en la revista *Flora* de Múnich.[21] En el primer acto aparecen Mozart y Schikaneder comentando sobre *La flauta mágica*. En el segundo charlan Mozart y un misterioso mensajero con su capa escarlata ("Mozart und der Mann im Scharlachmantel"). Sólo se publicaron dos actos. Dos años después Schaden publicó en Leipzig una versión ampliada. En la sexta escena del segundo acto, que transcurre al aire libre en el Prater, *Amadeo* responde al narrador: "Te digo, ¡estoy acabado!, puedo, o podría no decirte todo, la tumba está abierta a mi pena, el infierno me envía siniestros espíritus para burlarse de mí, y una maligna fiebre recorre todo mi cuerpo, ¡creo que me han envenenado!"[22]

Simultáneamente se publicó en Graz una pequeña pieza teatral en verso, del abogado Joseph Hoffbauer, titulada: *Mozart. Ein dramatisches Gedicht*.[23] Al parecer, el autor fue motivado por un artículo anónimo sobre la historia del *Réquiem*, publicado en la revista *Der Aufmerksame* de Graz, el 31 de mayo de 1823, bajo el título: *Mozart's letztes Werk. Eine wahre Anekdote*. A manera de prólogo, Hoffbauer inicia con unos versos, seguidos de la historia del

20. Véase Louis-Alexandre-César Bombet, *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie* (París: L'imprimerie de P. Didot L'Aine, 1814), 354.

21. Johan Nepomuk Adolph von Schaden, "Das Requiem, oder Mozart's Tod, Trauerspiel in drei Akten", *Flora. Ein Unterhaltungs Blatt,* núm. 30 (viernes 21 de febrero de 1823): 118-19; y núm. 31 (domingo 23 de febrero de 1823): 122-123 (Múnich).

22. "Ich sage dir, mit mir ist's aus! ich kann, ich mag dir nicht Alles sagen, es öffnen sich zu meiner Pein die Gräber, die Hölle sendet, mich zu äffen, tückische Gespenster, ein zehrend Fieber schleicht durch meine Glieder, ich glaube, man hat mir Gift beigebracht!", en Johan Nepomuk Adolph von Schaden, *Mozarts Tod, ein Original-Trauerspiel in drei Acten* (Augsburgo y Leipzig, 1825), 64 (trad. del autor).

23. Joseph Hoffbauer, *Mozart. Ein dramatisches Gedicht* (Graz: impreso por Johann Andreas Rienreich, 1823).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Réquiem, combinando las versiones de Niemetschek y Rochlitz. La pieza es un conglomerado de fantasías e ideales de aquellos años.[24]

En su poema, Hoffbauer recurre a la oposición entre italianos y germanos como impulso dramático. La idílica vida de Mozart se ve afectada por italianos sin escrúpulos; el vil Renardo y el infame Basili, que conducen al compositor a la muerte. El encargo del *Réquiem* es un montaje que les permite asesinar a Mozart, aunque no se especifica el contratista y se omite el envenenamiento, ya expuesto en el prólogo.[25]

Antonio Salieri entra en escena

Treinta y dos años después de la muerte de Mozart, el *Kapellmeister* y compositor de la corte de Viena, Antonio Salieri (1750-1825), entra en la escena del mito mozartiano, al ser señalado como el autor del envenenamiento de Mozart. En 1820 Salieri ya mostraba visibles síntomas de locura senil. Tres años después su estado de salud se agrava. En octubre de 1823 corre el rumor de que Salieri ha muerto, y los diarios publican la falsa noticia. El 26 de octubre el diario parisino *L'Étoile* publica: "El célebre compositor Salieri, autor de la música de *Las Danaides*, murió en Viena el 10 de octubre."[26] Dos días después *The Times* y *The Morning Chronicle* de Londres replican la noticia.

La noticia se desmiente el 19 de noviembre en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig: ¡La vejez es por sí misma una enfermedad![27] Ese mismo mes corre el rumor en Viena de que Salieri trató de suicidarse en el hospital donde se había recluido. No obstante, la revista musical *The Harmonicon* replicó en Londres la falsa noticia,[28] que fue desmentida al mes siguiente por

24. Véase Ottfried Hafner, *Mozart in Graz. Aspekte zur Begegnung des Komponisten mit der Stadt* (Graz: Weishaupt Verlag, 1991), 13.

25. Véase Helmut C. Jacobs, "Mozart empoisonné! Extraits de la presse parisienne sur la propagation d'une rumeur au milieu des années 1820", *Revue de Musicologie*, t. 91, núm. 2 (2005): 459-460.

26. "Le célèbre compositeur Salieri, auteur de la musique des *Danaïdes*, est mort à Vienne, le 10 octobre", en *L'Étoile*, núm. 1119, domingo 26 de octubre, 1823, 4, consultado el 12 de mayo de 2018, en https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6762091o/f4.item (trad. del autor).

27. "*Senectus ipsa est morbus*!", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 47, 19 de noviembre de 1823, en Jahrgang, 25 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1823), 766.

28. "Memoir of Antonio Salieri", *The Harmonicon, A Journal of Music* I, núm. 11 (noviembre, 1823): 158.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

un corresponsal vienés, la editorial argumentó que la noticia había sido tomada de diarios franceses y alemanes: "No es cierto que Salieri, como muchos diarios han anunciado, esté muerto. No obstante, la debilidad que le afecta a su avanzada edad lo mantiene totalmente inactivo. Él ha preferido refugiarse en un hospital público, que ser una carga para sus hijas solteras."[29]

El 23 de noviembre Anton Schindler, secretario de Ludwig van Beethoven, escribió en el cuaderno de conversaciones del compositor: "Salieri trató de cortarse la garganta, pero aún vive."[30] En enero de 1824 su sobrino, Karl van Beethoven, y Anton Schindler, anotan en el cuaderno: "Karl: Salieri afirma que él ha envenenado a Mozart.— Schindler: Salieri está otra vez muy mal. Está completamente descompuesto. Constantemente fantasea que él es el culpable de la muerte de Mozart, y que lo ha envenenado."[31]

En 1824 el rumor de que Salieri había envenenado a Mozart se esparce por los salones de Europa. El martes 13 de abril la Académie Royale de Musique de París presentó el primer *Concert spirituel* de la temporada. Debutaba un tal Franz Liszt de doce años, discípulo de Antonio Salieri, y se interpretaban extractos del *Réquiem* de Mozart. La reseña en la prensa señalaba que antes del debut de Liszt, el rumor del envenenamiento de Mozart confesado por Salieri se propagó repentinamente por la sala. Al día siguiente, 14 de abril, *Le Courrier français* relataba:

29. "It is not true that Salieri, as many of the papers have announced, is dead. The weakness attendant on old age renders him, however, totally inactive. He has preferred to take refuge in the public hospital, rather than become an incumbrance to his unmarried daughters", en "Present State of Music in Vienna, to the Editor of the Harmonicon Vienna, December 10th, 1823", *The Harmonicon, A Journal of Music* II, núm. 13 (enero de 1824): 3 (trad. del autor).

30. "*Salieri* hat sich den Hals abgeschnitten, lebt aber noch.", en Friedrich Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Band 2 (Stuttgart, 1913), 282 (trad. del autor). Los cuadernos de conversación de Ludwig van Beethoven [*Konversationshefte*], fueron su medio de comunicación desde 1818, debido a su sordera. Se conservan 139 cuadernos que registran el día a día de la última década del compositor. Tras su muerte, acaecida el 26 de marzo de 1827, Anton Schindler (1795-1864), su secretario, conservó sus documentos, incluidos los 139 cuadernos, que utilizó en su *Biographie von Ludwig van Beethoven*, publicada en 1840. Cuatro años más tarde Schindler vendió los cuadernos a Preußisch Königliche Bibliothek de Berlín. Véase Erwin Doernberg, "Anton Schindler", *The Musical Quarterly* 51, núm. 2 (abril de 1965): 373-386.

31. "Neffe Karl: *Salieri* behauptet, er habe *Mozart* vergiftet. —Schindler: Mit Salieri geht es wieder sehr schlecht. Er ist ganz zerrüttet. Er phantasiert stets, dass er an dem Tode Mozarts schuld sei und ihn mit Gift vergeben habe", en Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, 282 (trad. del autor).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> Con los fragmentos del famoso *Réquiem* de Mozart terminó el concierto que ha producido una profunda impresión, a lo cual las circunstancias posiblemente han contribuido. Hace algunas semanas M. Cherubini recibió de Alemania unas cartas, en las que se insinúa que Salieri está acusado de haber envenenado a Mozart. Como el ruido ha esparcido que la vejez de Salieri ha alterado su razón, no damos importancia a esta extraordinaria noticia. Ayer aseguraron que los detalles circunstanciales a este respecto estarían llegando de Viena, y que en el momento de morir Salieri, devorado por remordimientos, ha confesado su crimen. De esta manera se explica la muerte prematura de Mozart, cuya causa aún no es del todo bien conocida. [32]

El jueves 15 de abril, la *Gazette de France* retoma la noticia:

> Varias salvas de aplausos recibieron un fragmento del famoso *Réquiem* de Mozart, muy bien dado a los artistas del teatro italiano, conjuntamente con los coros de la academia real. Antes de la obertura de este concierto, circuló en la sala, como noticia positiva, que Salieri fue acusado en su lecho de muerte de haber envenenado a Mozart ya hace tiempo, en un ataque de ¡espantosa envidia! Nosotros narramos la noticia, sin embargo, añadimos de buena fe, que desde hace mucho tiempo el autor de las *Danaides* estuvo tocado por una suerte de alienación mental, de la cual su revelación voluntaria no es más que el triste efecto del pasado.[33]

32. "Des fragments du fameux *Requiem* de Mozart ont terminé le concert et ont produit une impression profonde, á laquelle la circonstance suivante avait peut-être contribué. Il y a quelques semaines, M. Chérubini avait reçu d'Allemagne des lettres où l'on prétendait que Saliéri s'état accusé d'avoir empoisonné Mozart. Comme le bruit avait couru que la vieillesse de Saliéri avait altéré sa raison, on ne mit pas d'importance à cette nouvelle extraordinaire; mais hier l'on assurait que des détails circonstanciés étaient arrivés de Vienne à ce sujet, et que c'était au moment d'expirer que Saliéri, dévoré de remords, avait confessé son crime. Ainsi se trouverait expliquée la mort prématurée de Mozart, dont la cause n'avait jamais été bien connue", en *Le Courrier Français*, núm. 105, 14 de abril de 1824, 4, citado en Jacobs, *Mozart empoisonné!*, 461 (trad. del autor).

33. "Plusieurs salves d'applaudissements ont accueilli un fragment du fameux Requiem de Mozart, très-bien rendu par des artistes du théâtre Italien, conjointement avec les chœurs de l'Académie royale. Avant l'ouverture de ce concert, il circulait dans la salle, comme nouvelle positive, que Salieri venait de s'accuser, au lit de mort, d'avoir jadis empoisonné Mozart dans les accès d'une épouvantable jalousie! Nous racontons la nouvelle sans néanmoins y ajouter beaucoup foi, car depuis long-tems l'auteur des *Danaïdes* était frappé d'une sorte d'aliénation mentale dont sa révélation volontaire n'est que le triste et dernier effet", en *Gazette de France*, núm. 106, 15 de abril de 1824, 1, citado en Jacobs, *Mozart empoisonné!*, 461-462 (trad. del autor).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Ese día el *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, y *L'Étoile* de París, publicaron un extenso artículo sobre la confesión de Salieri, citando a un anónimo corresponsal vienés.

> Un diario habla hoy del envenenamiento de Mozart por Salieri, como de un hecho probado. […] Aquí nos han enviado de Viena […]: "Nos hemos sorprendido al leer en varios diarios de Francia, y de la misma Alemania, que Salieri se ha cortado la garganta en un hospital de Viena, donde él ha alquilado una habitación expresamente. Este anciano vivió siempre rodeado de su familia, por tanto, cuidado y querido. Pero es verdad que la edad ha alterado un poco su razón. He aquí una prueba muy singular: una de sus manías es la de dejar al margen a toda persona conocida, y de decir con una fisionomía toda risueña: "Tengo una pequeña confidencia que hacerle; soy yo, querido amigo, quien ha envenenado a Mozart, porque estoy excesivamente celoso; pero reconozco que no tuve el menor remordimiento, ya que eso no me impide hacer muy bonitos cánones." Todo lo que él ha hecho en esta extraña confesión, no es más que un acto de demencia; y en los hechos, si, como lo ha dicho un gran poeta: "Cualquier crimen siempre precede a los grandes crímenes." ¿Qué pasa en la vida de Salieri que poderosamente se concilia con el horror de semejante fechoría? Que él haya estado celoso del sublime autor de *Don Juan*, es difícil de creer. El joven Liszt, que tiene 11 [*sic*] años, es ya objeto de una negra envidia. Pero entre la envidia y el asesinato todavía, gracias al cielo, hay un gran intervalo que franquear. Salieri siempre pasó por tener sentimientos honestos, de costumbres dulces y además, en el fondo una gran piedad. Suponiendo que él haya cortado los días de Mozart, es un error suponer que él también haya hecho un largo estudio del veneno. Se prepara en efecto un veneno muy lento y que, hábilmente combinado por quien lo prepara, lleva a una muerte de postración. Viendo en todas las noticias consagradas a su memoria, él [Mozart] ya tenía el ataque de la enfermedad que terminó con su existencia, cuando él compuso su *Flauta mágica*, su *Clemenza di Tito*, y su famoso *Réquiem*, que él siempre creyó que lo había compuesto para sí mismo, según sus propias palabras. Ni él ni su esposa ni sus amigos, nunca tuvieron la idea de atribuir al veneno el fin de su extraordinaria corta carrera. Mozart pereció a los 33 [*sic*] años, un poco más joven aún que Rafael, el cual creaba de conformidad con él en un arte diferente. La causa real de la muerte prematura de estos dos extraordinarios genios, al parecer ofrece la misma deplorable similitud. El fuego

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> interior que los hizo alumbrar tanto las obras maestras, también encendió en su pecho pasiones triunfantes que demasiado pronto apagaron sus fuerzas físicas.[34]

Al argumentar la imposibilidad real de la confesión de Salieri, el anónimo corresponsal vienés de *L'Étoile* rechaza la hipótesis del envenenamiento (*agua tofana*), mencionada por Ignaz Arnold en *Mozarts Geist* (1803), y se decanta por la muerte natural de Mozart, debido a su extenuante trabajo, haciendo de nuevo la comparación con el pintor Rafael que Johann Rochlitz había planteado en 1798, y reafirmaría en *Raphael und Mozart* de 1800.

34. "Un journal parle aujourd'hui de l'empoisonnement de Mozart par Salieri, comme d'un fait avéré. […] Voici ce que nous a mandé de Vienne […]: «Nous avons été fort étonnés de lire dans plusieurs journaux de France, et même d'Allemagne, que Salieri s'était coupé la gorge dans un hôpital de Vienne, où il avait loué une chambre tout exprès. Ce vieillard vit toujours au milieu de sa famille dont il est aussi soigné que chéri. Mais il est vrai que l'âge a un peu altéré sa raison. En voici une preuve bien singulière: une de ses manies est de tirer à l'écart toutes les personnes de sa connaissance, et de leur dire avec une physionomie toute riante: «J'ai une petite confidence à vous faire; c'est moi, mon cher, qui ai empoisonné Mozart, parce que j'en étais excessivement jaloux; mais je vous avoue que je n'en ai pas le moindre remords, puisque cela ne m'empêche pas de faire de très-jolis canons.» Tous ceux à qui il a fait cet étrange aveu, n'y ont vu qu'un acte de démence; et, dans le fait, si, comme l'a dit un grand poëte: «Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.» Qu'y a-t-il dans la vie entière de Salieri qui puisse se concilier avec l'horreur d'un pareil forfait? Qu'il ait été jaloux du sublime auteur de *Don Juan*, c'est ce qu'il n'est que trop facile de croire. Le jeune Liszt, qui n'a que 11 ans, est déjà l'objet d'une noire envie. Mais entre la jalousie et l'assassinat, il y a encore, grâce au ciel, un grand intervalle à franchir. Salieri à toujours passé pour avoir des sentiments honnêtes, des mœurs douces et, de plus, un grand fonds de piété. Or, pour supposer qu'il ait tranché les jours de Mozart, il faut supposer aussi qu'il avait fait une longue étude des poisons. C'eût été en effet un poison bien lent et bien habilement combiné, que celui qui eût amené la mort de langueur. On voit dans toutes les notices consacrées à sa mémoire qu'il était déjà attaqué de la maladie qui termina son existence, quand il composa sa *Flûte enchantée*, sa *Clemenza di Tito*, et ce fameux *Requiem*, qu'il crut toujours faire pour lui-même, selon ses propres paroles. Ni lui, ni sa femme, ni ses amis, n'eurent jamais l'idée d'attribuer au poison la fin de sa trop courte carrière. Mozart périt à 33 ans, un peu plus jeune encore que ne l'était Raphaël, avec lequel il eut tant de conformité dans un art différent. La cause réelle de la mort prématurée de ces deux génies extraordinaires, paraît offrir également cette conformité déplorable. Le feu intérieur qui leur fit enfanter tant de chefs-d'œuvre, alluma aussi dans leur sein des passions qui triomphèrent trop tôt de leurs forces physiques", en *Nouvelles de la jour du 14 avril dans L'Étoile*, núm. 1462, jueves 15 de abril de 1824, 3, consultado el 12 de mayo de 2018, en https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67622604/f3.itm (trad. del autor).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

En defensa de Salieri

Tras el rumor que lo imputaba como el asesino de Mozart, amigos y discípulos de Salieri salieron en su defensa. Su discípulo, el pianista y compositor bohemio Ignaz Moscheles (1794-1870), relata años después que en octubre de 1823, con el permiso de sus hijas y autoridades, visitó a su anciano maestro en el hospital general de Alservorstadt.

> Fue un encuentro triste (escribe Moscheles). Su aspecto ya me impresionó, y no hacía más que hablar, con frases entrecortadas, de su muerte inminente. Pero al final dijo: "Aunque ésta es mi última enfermedad, le aseguro bajo mi palabra de honor que no hay nada cierto en ese absurdo rumor; ya sabrá usted que dicen que yo envenené a Mozart. Pero no, es malevolencia, pura malevolencia. Cuéntele al mundo, querido Moscheles, lo que el viejo Salieri, que morirá pronto, acaba de contarle."[35]

El sábado 17 de abril de 1824, a dos días de la reseña en la *Gazette de France*, y los artículos en *L'Étoile* y *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, el compositor austriaco Sigismund Ritter von Neukomm, por medio de una carta dirigida el 15 de abril a estos tres diarios, inicia la defensa pública de Salieri en Francia.

> Al redactor. París, 15 de abril de 1824. Señor, / Varios diarios han repetido que Salieri, en su lecho de muerte, se está acusando él mismo del atroz crimen de ser el autor de la muerte prematura de Mozart. Pero ninguno de estos diarios ha dado a conocer la fuente de donde sale esta horrible imputación, que consagraría a la execración la memoria de un hombre que ha gozado, durante 58 años, de la estima general de todos los habitantes de Viena. Es deber de todo hombre decir, si es que él sangra y se agita, rechazar una calumnia que mancilla la memoria de un hombre célebre. Durante mi estancia en Viena (después de 1798 hasta 1804) ligué amistad con la familia de

35. "Das Wiedersehen (schreibt Moscheles), war ein trauriges; denn sein Anblick schon entsetzte mich, und er sprach mir in abgebrochenen Sätzen von seinem nahebevorstehen den Tode; zuletzt aber mit den Worten: "Obgleich dies meine letzte Krankheit ist, so kann ich doch auf Treu und Glauben versichern, dass nichts Wahres an dem absurden Gerücht ist; Sie wissen ja, — Mozart, ich soll ihn vergiftet haben. Aber nein, Bosheit, lauter Bosheit, sagen Sie es der Welt, lieber Moscheles; der alte Salieri, der bald stirbt, hat es Ihnen gesagt", en Charlotte Moscheles, *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern* (Leipzig: Duncker und Humboldt, 1872), 84-85 (trad. de Gabriela Bustelo en Landon, *1791: El último año de Mozart*, 200).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Mozart, y es de ella que sé los más exactos detalles del pasado de este gran compositor, que está muerto como Rafael, en la flor de la vida, y no por *una muerte violenta*, como dicen hoy, sino de una fiebre nerviosa que él se acarreó por sus inauditos esfuerzos, los cuales son para una constitución mucho más robusta que la suya, ya que su resplandor sucumbió infaliblemente. […] Él estaba ya indispuesto desde su partida a Praga, citado a componer la ópera la *Clemenza di Tito* para la coronación de Leopoldo II. De regreso a Viena, él emprende la composición de su *Réquiem*. Debilitado por el exceso de trabajo, cae en una profunda melancolía, que Mme. Mozart decide quitarle la partitura. Esta medida y los esmeros que le prodigaron su medicina, le incita a componer su célebre cantata masónica, y que el éxito le reanima a tal punto que Mme. Mozart no pudo más rehusarse a sus peticiones de devolverle la partitura del *R*équiem, que no tuvo tiempo de terminar. Pocos días después de haber reanudado el trabajo, sus accesos de melancolía se redoblaron a medida que sus fuerzas disminuían: no pudo más dejar su lecho, y en la noche del 5 de diciembre muere. Mozart tenía desde hacía tiempo una especie de presentimiento de su muerte. Me acuerdo que mi maestro Haydn me contó que, durante su primer viaje a Londres (a finales de 1790), Mozart había venido a despedirse. Él le dijo abrazándolo y con los ojos repletos de lágrimas: "Me temo, papá mío, que sea ésta la última vez que nos vemos." Haydn, mucho mayor que Mozart, creyó entonces que era por su edad y los peligros del viaje, que habían inspirado a Mozart a este temor. Sin haber tenido una íntima amistad, Mozart y Salieri tenían el uno por el otro todas las consideraciones que los hombres de mérito superior les gusta rendirse mutuamente. Nunca nadie sospechó que Salieri envidiara a Mozart, y todos los que conocieron a Salieri, dirán conmigo (que lo conocí): que este hombre, que durante 58 años ha llevado bajo mis ojos la vida más irreprochable, ocupándose nada más que de su arte, y aprovechando toda ocasión para hacer el bien a sus semejantes; este hombre, digo yo, no puede ser un asesino, y conservar durante los 33 años que han pasado desde la muerte de Mozart, esta hilaridad de espíritu tan atractivo que le caracterizó y que devolvió a la sociedad. Cuando bien sea demostrado que el mismo Salieri, moribundo, se ha acusado él mismo de ser el autor de un horrendo crimen, no debiéramos acreditar y esparcir a la ligera, expresiones dichas en delirio de un desafortunado anciano de 74 años, abrumado de enfermedades que han ocasionado sufrimientos intolerables en sus facultades intelectuales y que han sido sensiblemente alteradas varios meses antes de su muerte./ Reciba Usted Señor, etc./ Sigismond Neukomm.[36]

36. "Au Rédacteur. Paris, le 15 avril 1824. Monsieur, / Plusieurs journaux out répété que Salieri, au lit de mort, s'était accusé lui-même d'un crime atroce, de celui d'avoir été l'auteur de la mort

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

prématurée de Mozart; mais aucun de ces journaux m'a fait connaître la source d'où est sortie cette horrible imputation, qui vouerait à l'exécration la mémoire d'un homme qui a joui pendant 58 ans de l'estime générale de tous les habitants de Vienne. Il est du devoir de tout homme de dire ce qu'il sait personnellement, quand il s'agit de repousser une calomnie dont on veut flétrir la mémoire d'un homme célèbre. Pendant mon séjour à Vienne (depuis 1798 jusqu'en 1824 [*sic* (1804)]) j'ai été lié d'amitié avec la famille de Mozart, et c'est d'elle que j'ai su les détails les plus exacts sur les derniers moments de ce grand compositeur, qui est mort, comme Raphaël, á la fleur de l'âge, non pas *d'une mort violente*, comme on nous dit aujourd'hui, mais d'une fièvre nerveuse qu'il s'était attirée par des efforts inouïs, auxquels une constitution beaucoup plus robuste que la sienne aurait succombé infailliblement. […] Il était déjà souffrant lors de son départ pour Prague, où il était appelé pour y composer l'opéra *la Clemenza di Tito*, à l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold II. A son retour à Vienne, il entreprit la composition de son *Requiem*. Affaibli par l'excès du travail, il fut atteint d'une mélancolie profonde, qui détermina Mme. Mozart à lui ôter sa partition. Cette mesure et les soins que lui prodiguait son médecin, le mirent en état de composer sa célèbre cantate maçonnique, dont le succès le ranima au point que Mme. Mozart ne put plus se refuser à ses instances de lui rendre sa partition du *Requiem*, qu'il n'a pas eu le temps d'achever. Peu de jour après s'être remis à ce travail, ses accès de mélancolie redoublèrent à mesure que ces forces diminuaient: il ne pouvait plus quitter son lit, et dans la nuit du 5 décembre, il cessa de vivre. Mozart avait depuis longtemps une espèce de pressentiment de sa mort. Je me rappelle que mon maître Haydn m'a raconté que, lors de son premier départ pour Londres (à la fi de 1790), Mozart était venu lui faire ses adieux. Il lui dit en l'embrassant, et les yeux remplis de larmes: «Mon père, je crains bien que ce ne soit pour la dernière fois que nous nous voyions.» Haydn, beaucoup plus âge que Mozart, croyait alors que c'était son âge et les dangers auxquels l'exposait son voyage, qui inspiroit à Mozart cette crainte. Sans être liés d'une amitié intime, Mozart et Salieri avaient l'un pour l'autre tous les égards [tous les égards] que des hommes d'un mérite supérieur se plaisent à se rendre mutuellement. Jamais personne n'avait soupçonné Salieri d'un sentiment de jalousie envers Mozart, et tous ceux qui ont connu Salieri, diront avec moi (qui l'ai connu); que cet homme, qui pendant 58 ans, a mené sous leurs yeux la vie la plus irréprochable, ne s'occupant que de son art, et saisissant toutes les occasions pour faire du bien a ses semblables: cet homme, dis-je, ne pouvait pas être un assassin, et conserver pendant les 33 années qui se sont écoulées depuis la mort de Mozart, cette hilarité d'esprit qui le caractérisait et qui rendait sa société si attrayante. Quand bien même il serait prouvé que Salieri, en mourant, se serait accusé lui même d'être l'auteur de ce crime affreux, on ne devrait pas si légèrement accréditer et répandre des expressions échappées au délire d'un malheureux vieillard de 74 ans, accablé d'infirmités qui lui avaient occasionné des souffrances si intolérables que ses facultés intellectuelles en étaient sensiblement altérées plusieurs mois avant sa mort", en "Monsieur Agréez y Sigismond Neukomm", *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, sábado 17 de abril de 1824, 2-3. Consultado el 12 de mayo de 2018, en https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4347452/f2.item (trad. del autor). La carta también se publicó en *L'Étoile*, núm. 1464, 17 de abril de 1824, 3; y la *Gazette de France*, núm. 108, 17 de abril de 1824, 3-4. Un mes después se publicó en alemán: Sigismund Ritter von Neukomm, "Aus französische Blättern", *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 19, 12 de mayo de 1824, en A. B. Marx (redactor), *Berliner A M*

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Al final de su carta, y tras veinte años de ausencia en Viena, Neukomm reconoce como válida la falsa noticia de la muerte de Salieri, quien fallece un año después. No obstante, la publicación de esta carta no detuvo el rumor, que continuó circulando en la prensa. El lunes 19 de abril de 1824, el diario *Le Corsair* publicó un telegrama anónimo que decía:

> — Un ruido circula en secreto desde hace algunos días en el mundo musical. El compositor Salieri, dicen, que al momento de expirar, confesó haber sido él el autor de un crimen atroz, el envenenamiento de Mozart… ¿*Tantaene animis caelestibus irae*? [¿Tal ira, tal coraje hay en los Dioses?, Virgilio, *La Eneida*, I, 11] Saliéri, ¡enemigo de Mozart y su asesino! Salieri, ¡amigo de Liszt y su maestro! Qué comparación extraordinaria, y ¡qué vasto tema de reflexión! ¿Los remordimientos lo aureolaron a buscar un heredero de los talentos de su víctima? ¿Será que los remordimientos que nos agobian son deudores de escuchar al sucesor de Mozart de nuestro tiempo? Amable niño [Liszt] que persigues tu carrera, mas el sueño de grandes deberes te son impuestos, si es que el cielo te ha destinado a suceder al más grande genio musical, el cual honra a Europa.[37]

Mientras el rumor recorría Europa, la noticia era publicada por corresponsales anónimos en la prensa francesa, lejos de la censura austriaca, o en la defensa abierta de Salieri como la de Neukomm. Un caso similar fue la carta inédita del conde Moritz, en respuesta al rumor esparcido el 7 de mayo de 1824, durante

---

Z, Erster Jahrgang (Berlín, 1824), 172. Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858). Compositor y pianista austriaco, discípulo de Michael y Joseph Haydn. Estudió filosofía y matemáticas en la Universidad de Salzburgo. Fue profesor de Franz Xaver Mozart. De 1804 a 1809 fue *Kapellmeister* (director de orquesta) del teatro alemán en San Petersburgo, donde dirigió el *Don Giovanni* de Mozart. Viajó por el norte de África y Brasil, y fue escritor de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Véase R. Angermüller, "Sigismund Ritter von Neukomm: ein Beitrag zu seiner Biographie und seinem Verhältnis zu Wolfgang Amadeus Mozart", *MISM* XX, núms. 3-4 (1972): 5-21.

37. " — Un bruit circule sourdement depuis quelques jours dans le monde musical. Le compositeur Saliéri a, dit-on, avoué, au moment d'expirer, qu'il était l'auteur d'un crime affreux, l'empoisonnement de Mozart … tantæne animis celestibus [*sic*] iræ? Saliéri, ennemi de Mozart et son meurtrie! Saliéri, ami de Liszt et son maître! Quel rapprochement extraordinaire, et quel vaste sujet de réflexions! Les remords l'auraient-ils engagé à chercher un héritier des talens de sa victime? Serait-ce aux remords que nous serions redevable d'entendre de nos jours le successeur de Mozart? Aimable enfant, poursuis ta carrière, mais songe que de grands devoirs te sont imposés, si le ciel t'a destiné à recueillir la succession du plus grand génie musical dont l'Europe s'honore.", en *Le Corsair. Journal des Spectacles, de la Littérature, des Arts, des Mœurs et des Modes*, núm. 284 (lunes 19 de abril de 1824): 4, consultado al 12 de mayo de 2018, en https://gallica. bnf. fr/ark:/12148/bptbke46886575/f4.item1824/04/19, en gallica.bnf.fr (trad. del autor).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

un concierto (*Akademie*) organizado por Ludwig van Beethoven en Viena para el estreno de su Novena Sinfonía y *Missa solemnis*.[38]

El rumor se propagó en una oda dedicada a Beethoven escrita por Calisto Bassi,[39] que aludía, a partir de su quinta estrofa, a Salieri y al envenenamiento de Mozart en una alegoría de la "envidia" con el vaso de veneno en mano. Era la figura de un hombre vil que se identificaba con Salieri, evocando la muerte violenta de Mozart y su venganza final. El 23 de mayo el director del teatro de la corte, conde Moritz Dietrichstein-Pokau-Lesli, informa de la oda de Bassi al director de policía y censura de Viena, el conde Sedlnitzk, y exige que dé explicaciones. Al mismo tiempo, el conde Moritz envía una carta sin firmar al *Journal des Débats* en París, fechada el 26 de mayo de 1824.

> Al redactor del Journal des Débats/ ¡Señor!/ Hemos visto en los diarios franceses recibir una fábula que carece de todo fundamento: el pretendido envenenamiento de Mozart ¡por Salieri! por Salieri, el más dulce de los hombres, y ¿por qué? por envidia. […] Como dicen, todo el mundo sabe que Mozart ha muerto como Rafael, por haberse precipitado a vivir, a componer, y que Salieri lo lamentó más que ninguna otra persona. Por lo demás, Salieri, acabado por la edad y las enfermedades, nunca profirió en sus sentidos, ni en el delirio —y su médico lo atestigua—, que haya al menos proporcionado materia a este cuento. Así que él no cometió falta, como uno de sus amigos lo ha hecho; hay que refutar esta calumnia por el carácter consabido de Salieri, por sus setenta y cinco años [*sic*] de virtudes. Él erró al menos una vez, como en otro diario [se ha dicho], al buscar pruebas de su arrepentimiento en sus bondades por el joven Liszt. Él erró; simplemente decir que eso es falso, del todo falso. / Reciba, Señor, el testimonio de mi distinguida consideración. / uno de sus abonados / Viena en Austria 26 de mayo de 1824.[40]

38. Véase Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Viena: Braumüller, 1869), 275.

39. Calisto Bassi (s.f.-1860). Libretista y traductor. Fue director de escena del Teatro alla Scala di Milano. Su primer libreto, *Il podestà di Burgos ossia il signore del villaggio*, con música de Saverino Mercadante, se estrenó el 20 de noviembre de 1824 en Viena. Es hijo de Luigi Bassi, célebre barítono que interpretó en 1786 al conde Almaviva en *Le nozze di Figaro*, y en 1787 a don Juan en *Don Giovanni* de Mozart.

40. "Au rédacteur du Journal des Débats/ Monsieur! / Nous avons vu avec des journaux français accueillir une fable dénuée de tout fondement: le prétendu empoisonnement de Mozart par Salieri! par Salieri, le plus doux des hommes, et pourquoi? par jalousie. […]. Comme que ce soit, tout le monde sait ici, que Mozart est mort comme Raphaèl, pour avoir été aussi pressé de vivre, que de composer, et que, regretté généralement, il ne l'a été par personne plus que par Salieri. Au surplus, Salieri, accablé par l'âge et par les infirmités, n'a jamais, ni dans

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Ese mismo año el escritor Giuseppe Carpani[41] publicó una extensa carta en defensa de Salieri, fechada el 10 de agosto de 1824 en Viena, y dirigida al editor del *Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti* de Milán, Giuseppe Acerbi. Carpani escribe:

> Se acusa al maestro Salieri nada más que de haber preparado un veneno, dando muerte al celebérrimo Mozart […] Pero qué responden los detractores perversos: ¿Mozart fue envenenado? ¿Sí*? ¿Dónde están las pruebas?* […]. Es inútil preguntarlo. No hay pruebas y además es imposible encontrarlas, porque Mozart contrajo fiebre reumática infecciosa que no sólo le atacó a él, sino que aniquiló a todos aquellos que la contrajeron durante aquellos días. Los esfuerzos y la experiencia de los profesores de medicina más famosos, Closset y Sallaba, resultaron inútiles, inútiles también las lágrimas de los hijos, los rezos de la esposa y las esperanzas de toda la ciudad de Viena para el amado maestro.[42]

---

son bon sens, ni dans le déliré— et son médecin l'atteste— rien proféré qui ait pu le moins du monde fournir matière à ce conte. Il ne faut donc pas, comme un de ses amis l'a fait, chercher à réfuter cette calomnie par le caractère connu de Salieri, par soixante et quinze ans de vertus ; il faut encore moins, comme dans une autre journal, chercher une preuve de son repentir dans ses bontés pour le jeune Liszt. Il faut tout simplement dire que cela est faux, de toute fausseté. Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée. / un de vos abonnés / Vienne en Autriche le 26 Mai 1824", en "Unbekannt an den Redakteur des Journal des Débats in Paris, Wien, 26. Mai 1824", *Mozart Briefe und Dokumente*, consultado el 19 de mayo de 2018, en http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=72&cat] (trad. del autor). La carta nunca se publicó en el *Journal des Débats*. G. Nikolaus von Nissen la recopiló para el archivo epistolar [*Kollektaneen*] de su *Biographie W. A. Mozarts nach Originalbriefen*. Véase Gustav Gugitz "Zu Mozarts Tod", *Mozarteum-Mitteilungen* III, núm. 1 (1920): 6; Rudolph Angermüller, "Nissen Kollektaneen für seine Mozartbiographie", *Mozart-Jahrbuch 1971-1972* (Salzburgo: Bärenreiter, 1973), 224-25; y Jacobs, *Mozart empoisonné!,* 465-466.

41. Giuseppe Carpani (1752-1825). Escritor, libretista y traductor italiano. De 1792 a 1796 fue editor de la *Gazzetta di Milano*. Sus sentimientos antifranceses lo forzaron a mudarse a Viena durante la ocupación francesa de Lombardía. Fue pensionado por la corte austriaca como libretista y crítico musical. Hoy es reconocido como el autor de la biografía de Haydn: *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn* (Milán, 1812), plagiada por Henri Beyle (Stendhal). Véase *supra* n. 20 y Vernon Gotwals, "The Earliest Biographies of Haydn", *The Musical Quarterly*, XLV (1959): 439-59.

42. "Si accusa il maestro Salieri di niente meno che d'avere mercé d'un veleno apprestatogli, data morte al celeberrimo Mozart […] Che però rispondete, o detrattori scellerati: il Mozart fu morto de un veleno? Si? Dove sono le prove? […] Non ve ne hanno, ne possibile saria che ve ne fossero, perché in Mozart fu rapito d una febbre infiammatoria reumatica che tolse di vita con lui quasi tutti que' che ne furono attaccati a que' giorni. Vano andò lo zelo e la perizia dei due celebri professori di medicina Closset e Sallabà; vano il pianto de' figli, il pregar della sposa, e vani i voti di tutta Vienna pel suo prediletto maestro", en Giuseppe Carpani, "Lettera del

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Lo escrito por Carpani, lúcido y lleno de argumentaciones, afirma Gualtiero Boaglio, representa el último ejemplo de su voluntad (enfermo y al final de su carrera) por estar siempre presente en la polémica y el debate sobre el arte de su época en Viena.

> Carpani vive en este clima de voces difamatorias, aunque no sufre las consecuencias directas como "italiano", y decide reaccionar no sólo por amor a la justicia, sino sobre todo, por celebrar al último gran representante del "siglo de oro" de la "italianidad" en Viena. Carpani ve presente en Salieri los valores del *Settecento* italiano, e insiste ahora en concebir "ideales" que apoyen la nueva situación, sea musical o literaria, proveniente del mundo germano, a tiempo conveniente de reconquistar la superioridad de los italianos en Viena.[43]

En efecto, por más de doscientos años, desde el retorno a la monodia acompañada del "recitar cantando" florentino, como reacción a la "barbarie gótica" de la polifonía flamenca,[44] los italianos habían dominado la escena operística, y de San Petersburgo a Madrid se disputaban las capitales europeas. En el siglo XIX compositores, libretistas, cantantes, directores, empresarios y músicos italianos dominaron la escena operística incluso en América, aunque ya no de manera hegemónica.[45]

---

sig. G. Carpani in difesa del M.º Salieri calunniato dell'avvelenamento del M.º Mozzard", en Giuseppe Acerbi, dir. y ed., *Biblioteca Italiana ossia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti*, t. XXXV (Milán, 1824), 264-265 (trad. del autor y de Gabriela Bustelo en Landon, *1791: El último año de Mozart*, 201).

43. "Carpani vive in questo clima de voci diffamanti, ne subisce forse anche le conseguenze dirette come»italiano«, e decide di reagire non solo per amor di giustizia ma soprattutto per celebrare l'ultimo grande rappresentante del»seco d'oro«dell'»italianità«a Vienna. Carpani vede presenti in Salieri i valori del Settecento italiano, che egli si ostina a concepire ancora»ideali«, da opporre alle istanze nuove, sia musicali che letterarie, provenienti dal mondo tedesco e già in atto di prendere il sopravvento su quelle italiane a Viena", en Gualtiero Boaglio, "L'ameno Salieri e il virtuoso Mozart, Riflessioni intorno ad una lettera di Giuseppe Carpani", *Studien zur Musikwissenschaft*, núm. 40 (1991): 25 (trad. del autor).

44. Véase Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florencia: Apreffo Giorgio Marelcotti, 1581); y Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 139-142.

45. Véase Arturo García Gómez, "Nacionalismo e identidad musical en el México independiente. De *Catalina de Guisa* a *Guatimotzin*", *Ciencia Nicolaíta*, *Revista de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, núm. 72 (diciembre de 2017): 7-32.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Su ocaso inició con el nacionalismo romántico que surge de la concepción antiilustrada del lenguaje y la historia, en la obra de Johann Gottfried Herder: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774). Herder fue discípulo de Kant y formó parte de los *Stürmer*, al ser el primer filósofo con sentido histórico en Alemania. Su concepción del desarrollo histórico era profundamente novedosa. El arte, los gustos y costumbres de cada pueblo debían ser valorados desde la perspectiva del pueblo y su época, y no desde cánones eternos de formas artísticas, característicos del pensamiento ilustrado.

Herder revalora al pueblo, que contrapone a la noción ilustrada del Estado y a los criterios culturales absolutos del cosmopolitismo.[46] La relación romántica entre lengua y nación se reflejó de inmediato en el arte, y aun antes de Herder apareció en Austria el *Nationaltheater* de piezas interpretadas en lengua vernácula, *Das deutsche Singspiel*, que sirvió de ejemplo a Mozart en *Die Entführung aus dem Serail* (1782) y en *Die Zauberflöte* (1791).

En este nuevo clima cultural del siglo XIX, las cartas en defensa de Salieri no surtieron efecto alguno en la opinión del público. Al ser el compositor predilecto de la corte de José II, Salieri tuvo suficientes razones para estar celoso de Mozart, y fue efectivamente el autor de innumerables intrigas en la última década de su vida. Pero 33 años después, Salieri sólo representaba el glorioso pasado del predominio italiano en la corte, y su obra poco a poco desapareció de la escena, eclipsada por la grandiosa obra de Mozart. Por ello, con la supuesta confesión al final de su vida, Salieri se convirtió en el chivo expiatorio perfecto del sentimiento nacionalista germano, como causante de la muerte prematura del gran genio; el criminal que suministró incluso un veneno "siciliano", el *acqua toffana*.

El 7 de mayo de 1825 Salieri fallece en Viena.[47] Días después Karl van Beethoven anota en el cuaderno de conversaciones de su tío: "Se puede decir ahora muy fuerte, que Salieri es el asesino de Mozart."[48] Su estigma pasaba a la historia. En 1854 Henry Chorley escribe en *Modern German Music*: "Salieri, […] siempre estuvo bajo el estigma de interponerse en el camino de Mozart,

46. Véase Giovanni Reale, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, trad. Juan Andrés Iglesias, t. 3 (Barcelona: Editorial Herder, 1995), 59-61.

47. Véase Johann Rochlitz, "Nekrolog. Antonio Salieri", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 24, 15 de junio de 1825, Jahrgang 27 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1825), 408-414.

48. "Neffe Karl: Man sagt auch jetzt sehr stark, dass Salieri Mozarts Mörder ist", en Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, 283 (trad. del autor).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

incluso a tal punto de ser salvajemente acusado de administrar el *aqua tofana* al compositor del 'Don Juan'."[49]

Al parecer, la principal instigadora del rumor del envenenamiento de Mozart fue su propia viuda. En 1828 Constanze Maria von Nissen (viuda de Mozart) publicó en Leipzig la cuarta biografía de Mozart, escrita por su difunto segundo esposo, el diplomático danés Georg Nikolaus von Nissen, en la que por tercera ocasión se citaba la famosa anécdota del Prater.[50] Al año siguiente, en una carta fechada en Salzburgo el 14 de julio de 1829, Constanze Maria responde a la propuesta del compositor y editor inglés Vincent Novello y su esposa Mary, en su intención de saber de viva voz sobre la familia Mozart.[51]

Ese año, en Salzburgo, Constanze relata a los Novello la famosa anécdota del Prater, agregando el detalle del *agua tofana* mencionado por Ignaz Arnold en 1803: "Como seis meses antes de su muerte, él estaba poseído con la idea de su envenenamiento – 'Sé que voy a morir', dijo, 'alguien me ha dado agua tofana y ha calculado el momento preciso de mi muerte – por ello han pedido un réquiem, que estoy escribiendo para mí mismo."[52]

49. "Salieri, […] who has always laid under the stigma of having stood in Mozart's way — to the point even of his being wildly accused of having caused the administration of *aqua tofana* to the composer of 'Don Juan'", en Henry Fothergill Chorley, *Modern German Music*, vol. II (Londres: Smith, Elder, 1854), 193 (trad. del autor).

50. Véase Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, 563.

51. "Monsieur! / Ma bellesoeur, se trouvant depuis quelques mois, dans un etat si déplorable, en ce qui concerne sa santé, c'est à moi, qu'elle a remis les lettres que Vous avez bien eu la bonté de lui apporter. C n'est qu'avec le plus grand plaisir, que je ferai la connaissance d'un admirateur si zelé, de feu mon mari, que Vous Monsieur, et si Vous voulez Vous donner la peine, de venir me trouver, j'aurai l'honneur de Vous attendre chez moi, cet apris dinné, ou je Vous remercirai de vive voix, de l'interet, que Vous prenez à la famille de Mozart. / Sur le Nonnenberg No 23. /A Monsieur Novello. célebre artiste", en "Constanze Nissen an Vincent Novello in Salzburg, Salzburg, 14. Juli 1829", *Mozart Briefe und Dokumente*, consultado el 5 de mayo de 2018, en http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=104&cat.

52. "Some six months before his death he was possessed with the idea of his being poisoned – 'I know I must die', he exclaimed, 'some has given me acqua toffana and has calculated the precise time of my death – for which they have ordered a Requiem, it is for myself I am writing this'", en Nerina Medici, comp., Rosemary Hughes, ed., *A Mozart Pilgrimage: being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829* (Londres: Novello, 1955), 125 (trad. del autor). Esta última mención de la anécdota del Prater no tuvo efecto alguno en la ya deteriorada imagen de Salieri, ya que vio la luz hasta 1955, cuando el diario de viaje fue publicado en Londres. Curiosamente, se ha descubierto en tiempo reciente gran cantidad de arsénico en la tinta del manuscrito de *Die Zauberflöte*, principal ingrediente del *agua tofana*. Véase Claudia Zenck (con Oliver Hahn), "Die Tinten des Zauberflöten-Autographs. Möglichkeiten und Grenzen

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Mozart y Salieri de Pushkin

En 1832 se publicó en San Petersburgo *Моцарт и Сальери* [*Mozart y Salieri*], del poeta Alexander Serguéyevich Pushkin (1799-1837), tercera obra teatral inspirada en la leyenda de Mozart. El tema central es la envidia, que el poeta ruso describe en la pasión que somete a Salieri para cometer un terrible crimen, el envenenamiento de Mozart. Ésta fue la segunda de cuatro "escenas dramáticas", o "pequeñas tragedias", que el poeta escribió en el otoño de 1830, conocido como el *Primer otoño de Boldino*.[53]

El 9 de diciembre de 1830 Pushkin escribe a su amigo Pëtr Alexandrovich Pletnëv (1792-1865): "Te digo (en secreto) que en Boldino he escrito como hace mucho no lo hacía. He aquí lo que traje: […] Varias escenas dramáticas, o pequeñas tragedias, que son: *El avaro caballero*, *Mozart y Salieri*, *Banquete durante la peste*, y *Don Juan*."[54]

Mozart y Salieri se publicó por vez primera el 24 de diciembre de 1831 para el almanaque *Flores del Norte* de San Petersburgo.[55] Al año siguiente se incluyó en la colección *Poemas de "Flores del Norte" del año 1832*.[56] La pieza está fechada el 26 de octubre de 1830. El manuscrito se ha perdido, no obstante se

---

neuer Analyseverfahren. Ein Nachtrag zur Chronologie und eine biographische Pointe", *Acta Mozartiana* 50, cuaderno 1/2 (2003): 3-22.

53. Первая Болдинская осень — En el otoño de 1830, debido a una alerta de cólera en Moscú, Pushkin se ve obligado a permanecer en su finca Bolshoe Boldino [Большое Болдино], ubicada en la región de Nizhnegorod [Нижегородская губерния]. Durante la cuarentena, y en espera de su boda con Natalia Koncharovaja, Pushkin escribió una considerable cantidad de obras, siendo una época muy productiva. Véase «Несколько словъ о Холере» *Московский Вестникъ*. Часть Четвертая, 1830, 323-324 ["Sobre el cólera", *El Mensajero Moscovita*, núm. 4 (1830): 323-324].

54. "Скажу тебе (за тайну) что я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привёз сюда: […] Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий, именно: «Скупой Рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», и «Дон–Жуан»," en А. С. Пушкин. Письмо 374. П. А. Плетневу. 9 декабря 1830 г. Из Москвы в Петербург // *Собрание сочинений в десяти томах*. Том девятый. *Письма* 1815-1830 годов. Москва «Художественная литература», 1977, 354 [A. S. Pushkin. "Carta 374. a P. A. Pletnëv, 9 de diciembre de 1830. De Moscú a St. Petersburgo", en *Obra reunida en diez tomos*, t. 9 *Cartas 1815-1830* (Moscú: Literatura Artística, 1977), 354 (trad. del autor).

55. А. С. Пушкин. "Моцарт и Сальери" в: *Северные цветы на 1832 годъ*. Санктпетербург, 1831, 17-32 (A. S. Pushkin. "Mozart y Salieri", en *Flores del Norte de 1832* [San Petersburgo, 1831], 17-32).

56. А. С. Пушкин. "Моцарт и Сальери" в: *Стихотворения (Изъ Сеьверныхъ Цветовъ 1832 года)*. Санктпетербургъ 1832, 1-12 [A. S. Pushkin, "Mozart y Salieri", en *Poemas (De Flores del Norte del año 1832)* (San Petersburgo, 1832), 1-12.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

conserva su carpeta que lleva por título: *Зависть* [*Envidia*]. De hecho, cada una de estas cuatro 'pequeñas tragedias' está dedicada a un pecado capital: avaricia, envidia, gula y lujuria, respectivamente.

Los temas de las piezas son extranjeros, alejados de la política rusa del momento, los 'decembristas'. En ellas Pushkin se aparta del "drama histórico" shakesperiano (Boris Godunov), y pasa del "destino del pueblo" al "destino de la humanidad". En lugar del drama histórico, desarrolla el momento dramático aislado, enfocado a la representación de las "pasiones" en forma simple y lacónica, que toma como modelo de las *Dramatic Scenes* del poeta inglés Barry Cornwall,[57] quien escribe: "El objetivo que he tenido en mente, cuando escribí estas 'escenas', fue probar su efecto en un estilo más natural, que el que por mucho tiempo ha prevalecido en nuestra literatura dramática."[58]

Pushkin crea una breve y lacónica escena dramática, como el rumor mismo, que consta de dos escenas: la alcoba de Salieri, con 156 líneas; y la taberna *El León de Oro*, con 75 líneas; ambas en verso pentámetro yámbico (shakesperiano). Intervienen sólo dos personajes: Salieri, el personaje principal; y Mozart, la víctima. La obra inicia con un monólogo de Salieri de 66 líneas, en las que expone su formación, sus ideas estéticas y su envidia por Mozart. Jovial y alegre entra Mozart a escena acompañado de un violinista ciego, en contraste con la amargura de Salieri. La escena culmina con un segundo monólogo de Salieri, en el que asume su destino y decide envenenar a Mozart. En la segunda escena Mozart y Salieri conversan a la mesa en la taberna *El León de Oro*. Mozart está triste y relata a Salieri el famoso episodio del *Réquiem*. Salieri lo anima y arroja el veneno en su copa. Brindan, y Mozart toca un fragmento del *Réquiem*. Salieri llora de emoción. Mozart se siente mal y se despide. La escena culmina con la duda de Salieri sobre su propia genialidad.

57. Véase М. П. Алексеев. Моцарт и Сальери [Комментарий]// А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений*. т. 7. *Драматические произведения* [Л.], АН СССР, 1935, 380 [M. P. Alekseev. "Mozart y Salieri (comentarios)", en A. S. Pushkin, *Obra completa*. t. 7, *Obras dramáticas* (Leningrado: Academia de Ciencias URSS, 1935), 380.

58. "One object that I had in view, when I wrote these 'Scenes', was to try the effect of a more natural style than that which has for a long time prevailed in our dramatic literature", en Barry Cornwall, "The Poetical Works of Barry Cornwall. Dramatic Scenes", en *The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall* (París: A & W Galignani, 1829), 1. Un ejemplar de esta obra se encuentra en la *Casa de Pushkin de la Academia de Ciencias*. Véase Д. П. Якубович. Книга из библиотеки Пушкина „Известия ЦИК", 1934, № 240 (D. P. Yakubovich, "Un libro de la biblioteca de Pushkin", *Izvestija CIK*, núm. 240 [1934]).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

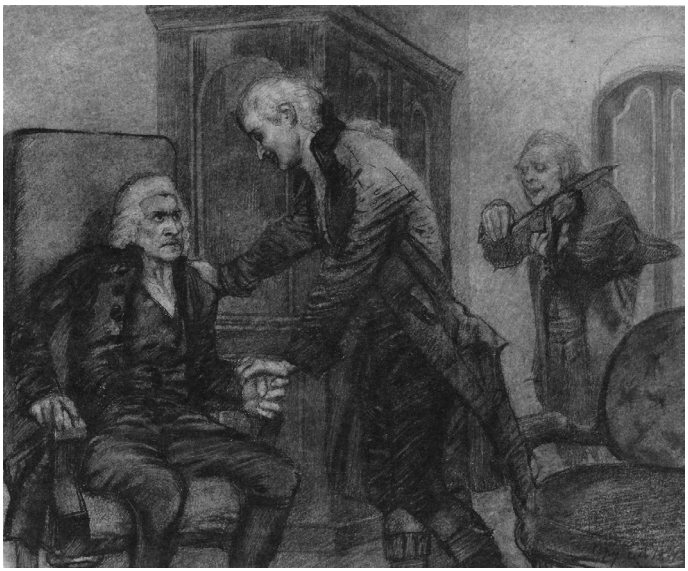
1. *Salieri en su alcoba*. Dibujo de Mikhail Vrubel, 1884. Tomado de Моцарт и Сальери (Петроградъ: Общины Св. Евгеніи, 1917; edición facsímil [Leningrado: Aurora Art Publishers, 1988]), 12.

Fuentes de inspiración de Pushkin

La obra de Pushkin es muestra fehaciente de la enorme popularidad alcanzada por el mito romántico del genio creador, llegando el rumor del envenenamiento de Mozart hasta los confines de Europa; un binomio perfecto para la dramatización de su muerte. Por la característica de sus fuentes, *Mozart y Salieri* se asemeja en el plano pictórico a la obra de Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (1819), quien con base en noticias periodísticas del naufragio de la fragata *Méduse* de la marina francesa, encallada frente a las costas de Mauritania el 2 de julio de 1816, concibe su gran obra pictórica.

No se tienen testimonios fidedignos que indiquen las fuentes exactas de inspiración de Pushkin, aunque existen suficientes indicios sobre su concepción en la obra misma. En 1832 Pushkin escribió al reverso de unas notas de su amigo Nikolai M. Smirnov:

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



2. *Mozart y Salieri escuchan al violinista ciego*. Dibujo de Mikhail Vrubel, 1884. Tomado de Моцарт и Сальери (Петроградъ: Общины Св. Евгеніи, 1917; edición facsímil [Leningrado: Aurora Art Publishers, 1988]), 15.

> En la primera representación de "Don Giovanni", cuando todo el teatro estaba lleno de sorprendidos conocedores que silenciosamente se embriagaban de la armonía de Mozart, se oyó un silbido – todos se voltearon con indignación, y el célebre Salieri salía de la sala enloquecido de bucólica envidia. Salieri murió hace ocho años. Algunos diarios alemanes dijeron que en su lecho de muerte confesó haber cometido un terrible crimen, el envenenamiento de Mozart. El envidioso que pudo chiflar al "Don Giovanni", también pudo envenenar a su creador.[59]

59. "О Сальери. В первое представление «Дон Жуана», в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармоней Моцарта, раздался свист – все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы - в бешенстве, снедаемый завистию. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смети приснался он будто бы в ужсном преступлении – в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца.» в А. С. Пушкин. О Сальери // *Собрание сочинений в десяти томах*. Том шестой. *Критика и публицистика*. Москва «Художественная литература» 1975, 333 [A. S. Pushkin, "Sobre Salieri", en *Obra reunida en diez tomos,* t. 6, *Crítica y publicística* (Moscú: Literatura Artística, 1975), 333] (trad. del autor).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

3. *Salieri arroja el veneno a la copa de Mozart*. Dibujo de Mikhail Vrubel, 1884. Tomado de Моцарт и Сальери (Петроградъ: Общины Св. Евгеніи, 1917; edición facsímil [Leningrado: Aurora Art Publishers, 1988]), 23.

Según el diario del escritor Mikhail Petrovich Pogodin, amigo de Pushkin y editor del *Московский Вестник* [*Mensajero Moscovita*], la concepción de *Mozart y Salieri* data de 1826, durante su reclusión en Mijáilovskoye.[60] Pero es posible que se remonte a 1824, hacia el final de su servicio militar en Odesa, coincidiendo con la publicación de los rumores del envenenamiento de Mozart en Francia.[61] Antes de abandonar Odesa, Pushkin debió advertir las noticias

60. Пушкин по документам Погодинского архива // *Пушкин и его современники: Материалы и исследования* / Имп. акад. наук. Пг., 1914. Вып. 19/20, 73 ["Pushkin en documentos del archivo de Pogodin", en *Pushkin y sus contemporáneos: Materiales e investigación* (Praga: Academia Imperial de Ciencias. vol. 19/20 (1914): 73)]. Mijáilovskoye [Михайловское]: finca de Nadezhda Osipovna, madre de Pushkin, en la región de Pskov, donde permaneció recluido de 1824 a 1826, acusado de ateísmo por el emperador, debido a su texto: *Воображаемый разговор с Александром I* [Charla imaginaria con Alexander I].

61. En 1824 el tiraje de la *Gazette de France*, *L'Étoile* y *Le Courrier français* eran similares: 2,300; 2,794; y 2,975 ejemplares respectivamente; a diferencia del *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, con 13,000 ejemplares. Véase Charles Ledré, *La Presse à l'assaut de la monarchie 1815-1848* (París: Colin, 1960), 242.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

sobre la confesión de Salieri y la carta de Neukomm en el *Journal des Débats* del jueves 15 y sábado 17 de abril de 1824. La posibilidad de esta fuente es evidente, ya que Pushkin menciona en su obra al pintor Rafael Sanzio, que Rochlitz y Neukomm comparaban con Mozart, cuando Salieri dice: "No me es gracioso cuando un mal pintor mancha a la Madona de Rafael".[62]

Además de las noticias periodísticas, es posible que tras su reclusión en Mijáilovskoye, Pushkin haya escuchado de viva voz el rumor en intermedios teatrales y conversaciones de salón en San Petersburgo y Moscú, en su contacto directo con los círculos musicales y literarios de la época. [63] Entre el público asiduo a estos salones se encontraba el príncipe Nikolai Golitsïn [Голицын], violoncellista amigo de Pushkin, quien comisionó tres cuartetos a Beethoven, coincidiendo con la propagación del rumor en Viena.[64]

La confesión de Salieri bien pudo esparcirse entre el público moscovita y de San Petersburgo, pues en ese momento surgía en Rusia una germanofilia romántica, y un verdadero culto a Mozart, que inició con la publicación del *Libro de bolsillo para amantes de la música de 1795*, con una breve biografía de Mozart (Schlichtegroll 1791).[65] Al año siguiente (1796) se representaba en San Petersburgo por vez primera *Die Zauberflöte* de Mozart.[66]

En enero de 1825, el *Telégrafo Moscovita* publicó en su primer número una noticia que decía: "como de costumbre el teatro italiano alegró a los

62. "Мне не смешно, когда маляр негодный Мне пачкает Мадонну Рафаэля" в А. С. Пушкин. Моцарт и Сальери // Собрание сочинений в десяти томах. Том четвертый. *Евгений Онегин. Драматические произведения*. Москва «Художественная литература» 1975, 279-287. Сцена I, 81-83 [A. S. Pushkin. "Mozart y Salieri", en *Obra reunida en diez tomos,* t. 4. *Evgeni Onegin. Obras dramáticas* (Moscú: Literatura Artística, 1975), 279-287, escena I, 81-82] (trad. del autor. Véase anexo I).

63. Véase *Пушкин, Полное собрание сочинений* [1935], t. 7, 526 (Pushkin, *Obra completa,* t. 7, 526 [1935]).

64. Golitsïn comisionó los cuartetos: op. 127 E ♭ -Dur (1824); op. 132 a-moll (1825); y op. 130 B ♭ -Dur (1826). El 7 de abril de 1824 Golitsïn estrena la *Missa solemnis* op. 123 de Beethoven en San Petersburgo.

65. И. Д. Герстенберг (издатель). *Карманная книга для любителей музыки на 1795 г*. СПБ. Отдел рукописей научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А Римского Корсакова [I. D. Gerstenberg, ed., *Libro de bolsillo para amantes de la música de 1795*. SPb. Sección de manuscritos de la Biblioteca del Conservatorio de San Petersburgo, *N. A. Rimsky-Korsakov*].

66. Véase Моцартъ въ России // *Русская музыкальная газета № 3, 15 января* 1906 г. с. 66-81, en Моцартъ въ России // Русская музыкальная газета № 3, 15 января 1906 г. с. 66-81 ["Mozart en Rusia", *Revista Musical Rusa*, núm. 3 (15 de enero de 1906): 66-81] .

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

celosos seguidores de Rossini ¿pero creerán nuestros descendientes, cuando les digamos que en el transcurso de cuatro años de permanencia de la compañía, ni una sola ópera de Mozart ha sido representada en el teatro italiano?"[67]

Al mes siguiente se escenificaba en Moscú *Don Giovanni* de Mozart, y la misma revista reseñaba sobre la división de los melómanos moscovitas en dos bandos: "'mozartianos' y 'rossinianos' […] En el mundo espiritual hay dos clases de genios: unos nacen para todos los siglos y para todos los pueblos, alcanzando la esencia del arte: otros nada más son genios, sólo por aparecer en el momento oportuno, de acuerdo a su propio espíritu… Mozart pertenece al primer tipo de genios, Rossini al segundo".[68]

El autor de este artículo, Alexandre Dimitrievich Oulibicheff (1794-1858), fue uno de los primeros críticos musicales en Rusia, y compartió con Pushkin los círculos literarios de la época, como la sociedad aristocrática de escritores llamada simbólicamente *Зелёная лампа* [Lámpara verde]. El ambiente musical de Moscú y San Petersburgo descrito por Oulibicheff, tanto en el *Telégrafo Moscovita* como en el *Journal de St. Pétersbourg Politique et Littéraire*,[69] nos ilustra sobre la posibilidad de que el rumor de la horrible confesión de Salieri asimismo haya recorrido los salones en Rusia.

También es probable que Pushkin tuviera conocimiento de las piezas teatrales sobre la muerte de Mozart, escritas previamente en 1823 por Schaden y Hoffbauer, ya que a juzgar por los subtítulos listados en la carpeta del manuscrito que se conserva, Pushkin pretendió inicialmente presentar su obra como

67. «итальянский театр попрежнему составлял отраду ревностных почитателей Россини … но поверят ли наши потомки, когда мы скажем, что в продолжении четырёхлетнего здесь пребывания труппы ни одна Моцартова опера не была играна на итальянском театре?» в: *Московский Телеграф*, № 1, январь 1825, 4-5 [*Telégrafo Moscovita*, núm. 1 (enero de 1825): 4-5] (trad. del autor).

68. «„моцартистов" и „россинистов" […] В мире нравственном два рода гениев: одни родятся для всех веков, для всех народов и постигают сущность искусства: другие потому только гении, что являются во время, сообразно с их собственным духом…Моцарт принадлежит к первому роду гениев, Россини ко второму.» в: А. Д. Улыбышев „О музыке в Москве и московских концертах в 1825 г." // *Московский Телеграф*, № 4, февраль 1825, 62-67 [A. D. Oulibicheff, "Sobre la música en Moscú y los conciertos moskovitas en 1825", *Telégrafo Moscovita*, núm. 4 (febrero de 1825), 62-67] (trad. del autor).

69. El mismo artículo de *Telégrafo Moscovita* se publicó en francés en el *Journal de St. Pétersbourg Politique et Littéraire*, núm. 25 (1825): 113-116, titulado: "Les deux partis en musique". De 1812 a 1830, Oulibicheff fue redactor del *Journal de St. Pétersbourg Politique et Littéraire*, en donde replicó en el núm. 8 de enero de 1826 (30), la noticia sobre la muerte de Salieri.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

una traducción anónima del alemán, para eludir así la crítica y la censura por la mistificación de un rumor no comprobado. Otra fuente de inspiración para su "pequeña tragedia" fue la historia del *Réquiem* y su incógnito contratista, conocida en Rusia a través de Oulibicheff, que publicó en el número 48 del *Journal de St. Pétersbourg Politique et Littéraire* de 1826. En la tragedia de Pushkin, Mozart describe al incógnito contratista como "el hombre de negro":

> Un hombre vestido de negro con reverencia cortés me encargó un Réquiem, y desapareció. En ese momento me senté a escribir, y desde entonces no volvió por mí el hombre de negro; y estoy contento: sería una lástima separarme de mi trabajo, aunque está completamente listo el Réquiem. […] Día y noche no me deja en paz el hombre de negro. Como sombra tras de mí por todas partes me persigue. Y ahora me parece está él sentado con nosotros.[70]

En 1843, Oulibicheff publicó en Moscú una biografía de Mozart en francés,[71] traducida al ruso por Modest Tchaikovsky (hermano menor del compositor). Oulibicheff escribe:

> La cantidad de detractores de Mozart era aún mayor, debido a la tosca sinceridad de su carácter, y no se contenía ni en las cartas ni en la conversación. Abiertamente se expresaba de todos y sobre todo, como si no fuera suficiente su colosal talento para provocar el odio de aquellos a quienes criticaba. Entre los músicos italianos que vivían en Viena, había suficientes avezados para entender que Mozart trabajaba en su extinción, que su ópera alemana era el primer golpe al imperio de la música italiana, que los bárbaros Tedeschi [alemanes] finalmente les arrancarían de las manos el cetro del arte musical, al igual que sus antepasados bárbaros arrancaron de las manos de Italia el cetro del dominio en todo el mundo. Muchos músicos

70. "Человек, одетый в черном, Учтиво поклонившись, заказал /Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас /И стал писать — и с той поры за мною /Не приходил мой черный человек; /А я и рад: мне было б жаль расстаться /С моей работой, хоть совсем готов / Уж Requiem. […] Мне день и ночь покоя не дает Мой черный человек. За мною всюду / Как тень он гонится. Вот и теперь Мне кажется, он с нами сам-третей Сидит." в Пушкин, *Моцарт и Сальери*, Сцена II, 17-24, 27-30 [Pushkin, *Mozart y Salieri*, escena II, 17-24, 27-30] (trad. del autor) (Véase anexo I).

71. Alexandre Dimitrievich Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principaux ouvrages de Mozart* (Moscú: Semen, 1843).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> alemanes que tuvieron la torpeza de envidiar a Mozart se unieron a los italianos. De todos estos enemigos de Mozart, sólo uno pasó a la historia – Salieri.[72]

Pero al inicio del siglo XIX, no sólo se trataba de la irrupción de Mozart en el centenario predominio de la ópera italiana en Austria, sino también en San Petersburgo y Moscú. En el diario de Vincent y Maria Novello, que rememora su visita de 1829 a Constanze Maria Weber en Salzburgo, se afirma: "La última vez que escuchó [Constanze] *Don Giovanni* estuvo intranquila durante las dos semanas siguientes. En Praga es donde le parece que se han ejecutado mejor las óperas, y también en Viena algunas veces, pero ahora, mientras están allí los cantantes italianos, no hay oportunidad de escuchar las óperas de Mozart; cuando se marchan, se representan."[73]

Ciertamente la confrontación con los italianos y su ópera tenía una larga tradición. En Francia se remontaba a la obra de François Raguenet: *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702), iniciando una larga disputa literaria. En 1752 continuó con la *querelle des bouffons*, en torno a la *Serva padrona* de Pergolesi puesta en escena por una compañía de *buffoni* en París, provocando una fructífera disputa en la estética sobre la relación del lenguaje y la música en la ópera.

En 1767 la *querelle* continuó con el prefacio a la ópera *Alceste* del compositor bohemio Christoph Willibald Gluck y libreto de Ranieri Calzabigi, estrenada en el Burgtheater de Viena. Gluck planteaba una reforma a la ópera, basada

72. „Количество недоброжелателей Моцарта было ещё больше оттого, что по несколько резкой откровенности своего характера, онъ не сдерживался, ни въ письмахъ, ни въ разговоръ. Онъ прямо высказывался обо всехъ и обо всемъ, какь буто недостаточно было его колоссального таланта, чтобы возбудить ненависть техъ кого онъ критиковалъ. Между италианскими музыкантами, жившими въ Вене, было много достаточно просвещенныхъ чтобы понять что Моцарт работаль на ихъ погибель, что его немецкая опера была первымъ ударомъ царству италианской музыки, что варвары Tedeschi въ конце концовъ вырвуть изъ ихъ рукъ скипетръ музыкальнаго искусства, подобно тому какъ ихъ предки-варвары вырвали изъ рукъ Италии скипетръ обладания всемъ миромъ. Многие немецкие музыканты, имевшие глупость завидовать Моцарту, присоединились къ италианцамъ. Изъ всехъ этихъ враговъ Моцарта одинъ только перешелъ въ историю - это Салиери", en А. Д. Улыбышев. *Новая Биография Моцарта*. Переводь М. Чайковскаго, съ примечаниями Г. Лароша. Томъ 1-3. Издатель П. Юргенсона, Москва 1890, 86-87 [A. D. Oulibicheff, *Nueva biografía de Mozart*, trad. M. Tchaikovsky (Moscú: Jurgenson, 1890), 86-87] (trad. del autor).

73. Medici & Hughes, *A Mozart pilgrimage*, 102 (trad. de Gabriela Bustelo en Landon, *1791: El último año de Mozart*, 221).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

en el supuesto de una musicalidad originaria de la poesía que se revela en su propia declamación. La idea se remonta a las raíces del *recitar cantando* florentino, y tuvo su fundamentación filosófica en la obra de Rousseau sobre el origen común del lenguaje y la música.[74]

Esta idea, compartida por otros enciclopedistas, reforzaba la teoría romántica del carácter nacional de la música, y por otra parte, la antimusicalidad de algunas lenguas (nórdicas), así como la superioridad de la melodía sobre la armonía. Pero tras la escenificación de la versión francesa de *Alceste* (1776), y el drama heroico de *Armide* (1777), inició la disputa entre piccinistas, que defendían el *bel canto* italiano, como La Harpe y Marmontel, y los gluckistas que defendían su reforma.[75] Pushkin conocía bien la *querelle* y sobre la reforma de Gluck que Salieri había adoptado. En el primer monólogo de Salieri, Pushkin escribe:

> ¿Pero qué digo? Cuando el gran Gluck llegó y nos reveló nuevos secretos (profundos y encantadores secretos), ¿acaso no dejé todo lo aprendido, lo que amé, lo que ardientemente creí, y acaso no seguí vivamente su rastro, sumiso, como el que se pierde, y el que te encuentra te envía a otro lado? […] nunca conocí la envidia, ¡Oh, nunca! —ni cuando Piccinni supo seducir el oído de salvajes parisinos, ni cuando escuché por vez primera los sonidos iniciales de 'Ifigenia'.[76]

74. Véase Jean Jaques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. El ensayo fue redactado entre 1756 y 1762, se publicó póstumamente en la *Collection complète des* œuvres *de J. J. Rousseau* (1782), por Pierre Alexandre Du Peyrou, ejecutor testamentario de Rousseau.

75. Véase Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música,* M. Josep Cuenca, trad. Colección Estética & Crítica (Universitat de València, 2002), 213-36. Antonio Salieri fue un protegido de Gluck y conocía bien sus ideas sobre la reforma en la ópera. Tras la *querelle* de 1777, Gluck cedió a Salieri el libreto *Le Danaidi* de Calzabigi, traducido al francés por François-Louis Gand Le Bland Du Roullet y Louis-Théodore de Tschudi. Se estrenó el 26 de abril de 1784 en la Académie Royale de Musique de París. Se creía que Salieri la había compuesto bajo la dirección de Gluck. Fue en mayo de ese año que Gluck aclaró al *Journal de Paris*, que Salieri era el único autor de la obra.

76. "Что говорю? Когда великий Глюк Явился и открыл нам новы тайны (Глубокие, пленительные тайны), Не бросил ли я всё, что прежде знал, Что так любил, чему так жарко верил, И не пошел ли бодро вслед за ним, Безропотно, как тот, кто заблуждался И встречным послан в сторону иную? […] никогда я зависти не знал, О, никогда! — ниже́, когда Пиччини Пленить умел слух диких парижан, Ниже́, когда услышал в первый раз Я «Ифигении» начальны звуки." в Пушкин, *Моцарт и Сальери*, Сцена I, 32-39, 49-54 [Pushkin, *Mozart y Salieri*, escena I, 32-39, 49-54] (trad. del autor) (véase anexo I).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Salieri nunca visitó Rusia, pero su obra era bien conocida en San Petersburgo.[77] En las memorias de Stepan Petrovich Dghixarev (1788-1860),[78] que describen la vida teatral de Rusia entre 1805 y 1819, se menciona: "En el teatro alemán […] se pueden escuchar óperas de Mozart, Salieri, Weigl, y otros célebres compositores."[79] Dghixarev cita *La Fiera di Venezia*; *Tarare*; y *Axur re d'Ormus* de Salieri.[80] No se sabe con certeza si Pushkin habría o no escuchado la obra de Salieri, pero es seguro que al menos sabía de *Tarare*, ya que la menciona en su pequeña tragedia: "Mozart: ¡Sí! En efecto Beaumarchais fue tu amigo; tú compusiste 'Tarare' para él, ópera maravillosa."[81]

77. Como en el resto de Europa, en el siglo XVIII los italianos dominaron la escena teatral en Rusia. En 1736 llegó la primera compañía de ópera italiana dirigida por Francesco Araja, quien escenifica *La forza dell'amore e dell'odio.* Ese mismo año se crea la ópera italiana de la corte bajo la dirección de Araja, al ser nombrado *maestro di cappella* de su majestad Anna Ioanovna. En 1748 Araja es comisionado como director de los *Concerti di musica italiana*. En 1762 Vincenzo Manfredini es contratado como *maestro di capella* y compositor de la corte de Ekaterina II. En 1764 le siguió Baldassare Galuppi, que permaneció en Rusia hasta 1768. Su sucesor fue Tommaso Traetta. En 1776 es invitado Giovanni Paisiello, y lo sustituye Giuseppe Sarti como director de la *cappella* imperial en 1783. En 1787 llega a Rusia Domenico Cimarosa, quien abandona la corte en junio de 1791, invitado por Leopoldo II a Viena, donde compone en febrero de 1792 su obra maestra: *Il matrimonio segreto.* Ese mismo año Giuseppe Sarti ocupa de nuevo su puesto. Véase Olga Chkourak, "Inicio y consolidación de la teoría del pianismo ruso. Estudio Comparativo de dos Escuelas: Leonid V. Nikolaev (1878-1942), Heinrich G. Neuhaus (1888-1964)", tesis doctoral (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Departamento de Música, 2010), 23-26.

78. С. П. Жихарев. *Записки современника*. Изд. Академии Наук СССР, Ленинград, 1955. [S. P. Dghixarev, *Memorias de un contemporáneo* (Leningrado: Academia de Ciencias URSS, 1955)]. La obra se publicó parcialmente por vez primera en la revista *Москвитянин* [*El Moskovita*] de 1853. En 1859 se publicó un primer volumen, con el título: *Записки современника* [Memorias de un contemporáneo]. Fue una importante fuente de información para la novela de Lev Tolstoi: *La guerra y la paz*.

79. "На немецком театре можно слышать оперы Моцарта, Сальери, Вейгля и других знаменитых композиторов", en Жихарев, *Записки современника*, 401-402 (trad. del autor).

80. *La Fiera di Venezia*: libreto de G. Boccherini; estrenada el 29 de enero de 1772 en el Burgtheater de Viena. *Tarare*: libreto de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais; estrenada en París el 8 de junio de 1787. *Axur, re d'Ormus*: versión italiana de *Tarare* con libreto de Lorenzo da Ponte; se estrenó en enero de 1788 en Viena. A solicitud de Beaumarchais, *Tarare* se reestrenó en París en 1790 para el primer aniversario de la toma de la *Bastille*, con el título: *Le Couronnement de Tarare*, que incluye el célebre canto revolucionario *Ça ira*. Véase Thomas Betzweiser y A. Groos, "Exoticism and Politics: Beaumarchais' and Salieri's 'Le Couronnement de Tarare' (1790)", *Cambridge Opera Journal* 16, núm. 2 (julio de 1994): 91-112.

81. "Моцарт: Да! Бомарше ведь был тебе приятель; Ты для него «Тарара» сочинил, Вещь славную." в Пушкин, *Моцарт и Сальери*, Сцена II, 36-38 [Pushkin, *Mozart y Salieri*, escena II, 36-38 (trad. del autor) (Véase anexo I).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Mozart y Pushkin

Una de las fuentes de inspiración más importantes de Pushkin fue la lectura de una carta apócrifa atribuida a Mozart, publicada en la revista *Hijos de la Patria* de St. Petersburgo en 1827, con el título: *Моцартово письмо* [*Carta de Mozart*]. La carta había sido publicada el 23 de agosto de 1815 por Johann Rochlitz, en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, titulada: "Schreiben Mozarts an den Baron von…"[82]

La carta se hizo célebre en las siguientes décadas y fue objeto de frecuentes publicaciones y traducciones, asegurando su legitimidad. En la carta Mozart explica a un tal barón von… sobre su proceso creativo, siendo en esencia el mismo proceso que el poeta romántico experimentaría. De ahí tal vez la principal motivación de Pushkin para escribir esta obra; su identificación con Mozart.[83] El pseudo-Mozart escribe:

> Usted desea saber de qué manera yo compongo y escribo una simple pieza musical. Lo que puedo decir sobre esto es lo siguiente: yo mismo no sé nada más, y no puedo describirlo. Cuando estoy libre, totalmente solo y de buen humor, por ejemplo viajando en diligencia, o caminando después de una buena comida, o durante la noche, cuando no puedo dormir; mis ideas fluyen mejor y son más abundantes. De dónde y cómo llegan, no lo sé, pero yo no puedo forzarlas. Aquellas ideas que

82. Johann F. Rochlitz, ed., "Schreiben Mozarts an den Baron von…", *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1815): 561-566. Sobre la historia y análisis de esta carta, véase: Arturo García Gómez, "*Carta a un tal barón von…* de W. A. Mozart sobre el proceso creativo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIX, núm. 110 (2017): 9-48.

83. En sus conversaciones con Nadezhda Mandelstam, la poetisa Anna Akhmatova sostiene la versión del poeta Osip Mandelstam, de que Pushkin se identificaba más bien con Salieri que con Mozart, lo cual resulta paradójico, ya que se tiene la idea de que la "inspiración" no exige ningún trabajo, y de que Pushkin escribía su poesía con la espontaneidad de un "pájaro divino" [птичка Божия], es decir, como Mozart componía su música, sin esfuerzo alguno. Osip Mandelstam afirma que Pushkin no se refería al poeta como al "pájaro divino", que sacude sus alas y canta porque tiene un acuerdo natural con Dios, "honor que no se atrevería a soñar ni el más genial poeta". Véase Надежда Мандельштам. «Моцарт и Сальери» // *Воспоминания. Книга третья*. [(París:YMCA-PRESS, 1987), 22-23]. *Птичка Божия* [Pájaro divino] son unos versos del poema *Gitanos* (1824) de Pushkin, en el que se confrontan dos visiones del mundo: los gitanos libres y Aleko, que se esconde de la ley entre ellos. Aleko acepta la forma de vida de los gitanos, pero no su visión del mundo. Los versos dicen: El pájaro divino no sabe / no se preocupa, ni trabaja […] El pájaro al ojo de dios atiende, / sacude sus alas y canta [trad. del autor], en А. С. Пушкин. *Собрание Сочинений* (Том третий, Москва, 1975), 144-145.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

me agradan las ordeno (*klassificire* [*sic*]) en mi memoria, y como me han dicho, tengo el hábito de tararearlas (*trällern*) en voz baja. Después, trato de hacer con uno u otro trozo algo formado, es decir, conforme a las reglas del contrapunto, y de sonoridad especial en diversos instrumentos, *et caetera*. Todo esto enciende mi alma, siempre y cuando no sea molestado, y mi obra crece por sí misma, se define y toma una forma determinada, e incluso, aunque ésta no sea muy sencilla, resulta casi lista en mi mente, de tal manera que la abarco en una sola mirada como a un hermoso cuadro o estatua; además, en mi imaginación no la escucho parte por parte, sino inmediatamente, como si fuera en su totalidad. El encanto que provoca esto no lo puedo describir. Toda esta invención y creación sucede como en un placentero y vívido sueño. Pero lo mejor de todo esto es que precisamente el oído abarca la totalidad en un solo momento. Lo que se ha producido no lo olvido fácilmente, y posiblemente esto sea el más valioso regalo, el cual debo agradecerle a mi creador. Cuando procedo a escribir mis ideas, saco de la bolsa de mi memoria, si se puede usar tal expresión, aquellas que han sido recolectadas en ella, de la manera que he mencionado. Por esta razón, ponerlo sobre el papel es bastante rápido, y todo está, como ya lo he dicho, totalmente terminado, y raramente difiere en el papel de lo que fue en mi imaginación. En esta ocupación, sin embargo, no puedo ser molestado; y pase lo que pase a mi alrededor sigo escribiendo, e incluso hablando, pero sólo de gallinas o huevos, o de Maria y Praskovia [*], y ese tipo de cosas. Pero por qué mi creación toma esa forma en mis manos, esa particular forma y estilo que llaman mozartiana, que la distingue de las obras de otros compositores, es probablemente debido a la misma causa que mi nariz tenga tal anchura y tal forma aguileña, esto es, lo que la hace mozartiana y diferente a las de otras personas. Yo no me esfuerzo en ser original, y no sabría en realidad expresar en qué consiste mi originalidad, aunque me parece muy natural que la gente, que tiene su propia apariencia, por supuesto que están organizadas en diferente forma de los otros, tanto por dentro como por fuera. Pero al menos sé que yo no me creé a mí mismo, ni de una, ni de otra forma.[84]

84. "Вы желаете знать, какимь образомь я сочиняю и пишу пространныя музыкальныя пьесы. Въ нижеследующемъ заключается все, что я могу сказать о томъ; боле самъ я ничего не знаю и не въ состоянии обьяснить. Когда случается мне быть на свободе, совершенно одному и въ повозке, во время путешествия, или на прогулке после порядочнаго обеда, или ночью, когда не спится — тутъ всего лучше и всего изобильнее собираются и стремятся ко мне идеи. Откуда, и какъ приходять они, того я не знаю, но я производить ихь не могу. Те идеи, которыя мне нравятся, распределяю я по порядку (klassificire) въ моей памяти, и какъ мне сказывають, имею привычку, напевать (trällern) ихъ тихимъ голосомъ. Потомъ стараюсь

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Tras la lectura de esta carta, es sorprendente constatar cómo Pushkin expone de manera apofática en su tragedia el proceso creativo mozartiano. Es decir, Pushkin no describe a Mozart, sino al racional y tortuoso proceso de composición de Salieri, quien dice: "Con sonidos muertos disequé la música como a un cadáver. Y confié en el álgebra de la armonía."[85] Éste es el punto central de la obra, ya que la frustración creativa de Salieri, basada en el esfuerzo

---

я ту или другую штуку наладить такъ, чтобъ сделать изъ нея что нибудь порадочное, то есть, по правиламъ контрапункта, особаго звука различныхъ инструментовъ и т. д. Все это меня одушевляетъ, и если не помешаютъ мне, то предметъ мой увеличивается, становятся правильнымъ, получаетъ определительную форму, и даже, хотя бы онъ былъ и оченъ пространенъ, почыи совсемъ оканчивается и усовершается у меня на уме, такъ, что я однимъ взглядомъ могу обозреть его, какъ прелестную картину или статую; а при томъ въ своемъ воображении слышу я части, не одну за другою, но какъ будто все вдругъ. Какое возхищение доставляетъ это, я не могу пересказать. Все изобретение и творение производится какъ будто въ приятномъ, явственномъ сновидении. Но самое лучшее при томъ именно то, что слухъ обьемлетъ все целое вдругъ. Уже я никакъ не забываю того, что совершилось такимъ образомъ, и можетъ быть, это самый драгоценный даръ, за который долженъ благодарить Творца своего. Когда сажусь писать свои идеи, то уже только вынимаю изъ своего, если смею такъ выразиться, памятнаго мешка все то, что собралъ тамъ, какъ было сказано. По сейто причине записывание идетъ у меня очень скоро, ибо, какъ я упомянулъ, я кладу на бумагу почти все готовое и редко отступаю при томъ отъ того, что заложено въ моемъ воображении. Посему-то при этой работе, я могу сносить всякую помеху; что бы вокруг меня ни происходило, я продолжаю писать, и даже говорю въ это время, но только о курахъ, да объ яицахъ, о Машиньке, да о Парашиньке [*], и о подобныхъ вещахъ. Но что мои творения получаютъ отъ моей руки особую форму и особенный стиль, которые называются Моцартовскими, и что они отличаются отъ произведений другихъ композитеровъ - этому вероятно та же причина, по которой носъ мой имеетъ такую толщину и такую орлино-кривую форму, что это Моцартовъ носъ, а вовсе не такой, какъ у другихъ людей. Я точно не делаю никакого напряжения и не стараюсь быть оригинальнымъ, да и не умелъ бы въ самомъ деле выразить, въ чемъ состоитъ моя оригинальность, хотя мне и кажется весьма естественнымъ, что люди, имеющие свою собственную наружность, конечно иначе организованы, нежели другие люди, какъ снаружи, такъ и внутри. Знаю по крайней мере то, что я не самъ себя создалъ, ни въ томъ, ни въ другомъ отношении", en Моцартово письмо // *Сынъ Отечества, журналъ литературы, политики и современной истории*, часть 116, Санкт-петербургъ 1827, 215-217 ["Carta de Mozart", *Hijos de la Patria. Revista de Literatura, Política e Historia Contemporánea*, núm. 116 (San Petersburgo, 1827), 215-17] (trad. del autor). *En el original, Mozart se refiere a "Gretel und Bärbel", diminutivos de Margarethe y Barbara. Véase García Gómez, *Carta a un tal barón von*…, 20.

85. "Звуки умертвив, Музыку я разъял, как труп. Поверил Я алгеброй гармонию", в Пушкин, *Моцарт и Сальери*, Сцена I, 19-21 [Pushkin, *Mozart y Salieri*, escena I, 19-21] (trad. del autor) (Véase anexo I).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

y la abnegada dedicación, que sacrifica diversiones para entregarse de lleno al interminable y sinuoso proceso de prueba y error, es el motor que lo impulsa a envenenar a Mozart. En esencia, se trata del fracaso que la razón asume ante la libertad creadora de la naturaleza, exigiendo justicia a la naturaleza misma.

En la homofonía lingüística anglogermana 'Gift-Gift' [don-veneno], Pushkin encuentra una sinonimia poética de oposición semántica 'яд-дар' [veneno-regalo], del veneno como un regalo. El único don que la naturaleza ofrece a Salieri es el veneno que le regala Isaura, guardado desde su primer encuentro con Mozart: "He aquí el veneno, último regalo de mi Isaura. Dieciocho años lo llevo conmigo y la vida me pareció desde entonces una insoportable herida […] ¡Llegó la hora! Regalo íntimo de amor, pasa ahora al cáliz de la amistad."[86]

Isaura es una invención de Pushkin comparada al arquetipo de la Parca shakesperiana; de la arcaica Moira [Μοῖρα] que promete a Macbeth el trono, incentivando su ambición. Al envidiar Salieri la genialidad de Mozart, se convierte en víctima del regalo de Isaura. En víctima de la arcaica reliquia de reciprocidad del veneno como regalo. Y con este obsequio, en nombre de la razón, Salieri es predestinado a vengarse del genio creador.[87]

La evolución filosófica de Pushkin

Las 'escenas dramáticas' fueron el punto de inflexión en la evolución del pensamiento estético y filosófico de Pushkin, que va de la razón ilustrada en la filosofía francesa, al romanticismo de la filosofía alemana.[88] El joven poeta pasó

86. "Вот яд, последний дар моей Изоры. Осьмнадцать лет ношу его с собою — И часто жизнь казалась мне с тех пор Несносной раной […] Теперь — пора! Заветный дар любви, Переходи сегодня в чашу дружбы", в Пушкин, *Моцарт и Сальери*, Сцена I, 131-34, 151-56 [Pushkin, *Mozart y Salieri*, escena I, 131-34, 151-56] (trad. del autor) (Véase anexo I).

87. En sociedades arcaicas, según Marcel Mauss, el regalo recibido tenía un carácter obligatorio de reciprocidad. En el objeto donado reside algo del donante, y por medio de éste el donante obtiene poder mágico sobre el receptor, ya que regalar significa dar algo de sí mismo. Véase Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (París: Presses Universitaires de France, 1950) (trad. de Julia Bucci, *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* [Buenos Aires: Katz Editores, 2009]).

88. El poeta Dmitri Vladimirovich Venevitinov (1805-1827), primo lejano de Pushkin, influyó en la evolución de su pensamiento hacia el romanticismo. Junto al príncipe Vladimir Odoyevski (1803-1869), Venevitinov organizó una sociedad secreta de filosofía llamada: "Общество любомудрия" [Sociedad de amor a la sabiduría]. Sus miembros estudiaron la filosofía idealista

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

de los cánones del clasicismo de Racine y Molière, a las nuevas ideas estéticas de los románticos como Byron y Goethe. Al ser un estudioso de los clásicos, que piensa en términos metafísicos absolutos, estáticos y unívocos como la libertad, la igualdad o el amor, y cuyo fundamento es la filosofía ilustrada francesa, Pushkin da un giro hacia el romanticismo alemán.

Si la vida es la verdad, y si en la poesía existe la verdad, que es siempre contradictoria, entonces la poesía debe representar las contradicciones de la vida. La verdad no es abstracta. El clasicismo francés es estático y unilateral, en cambio el romanticismo es dialéctico; voluble y ambiguo.[89] Por ello Pushkin toma como modelo las *Dramatic Scenes* de Barry Cornwall. En febrero de 1826, Pushkin escribe al barón Anton Delwig: "No seamos ni supersticiosos, ni unilaterales como los franceses trágicos; sino veamos la tragedia con la mirada de Shakespeare."[90]

En su análisis de *Mozart y Salieri*, Juri Lotman muestra que la unilateralidad, la abstracción y el pensamiento dogmático conducen al crimen. Antes de

---

alemana en las obras de Schelling, Kant, Fichte, Oken y Schlegel, entre otros. Junto a su hermano menor Aleksei Venevitinov, publicaron diversos artículos sobre la filosofía clásica alemana en la revista *Московский Вестник* [*Mensajero Moscovita*] que editó Mikhail Petrovich Pogodin de 1827 a 1829. En torno a esta revista se formó un círculo de escritores conocido como *московские шеллингисты* [moscovitas schellingianos]. En esta revista Pushkin publicó por vez primera varias obras. Véase Н. И. Мордовченко. Веневитинов и поэты-любомудры // *История русской литературы в десяти томах*. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. Том шестой. *Литература* 1820-1830-*х годов*. 1953, 448-459 [N. I. Mordovchenko. "Venevitinov y los poetas-ljubomudry", en *Historia de la literatura rusa en 10 tomos*, t.6 (M. L. Editorial Academia de Ciencias de la URSS, 1941-1956); *Literatura de los años 1820-1830s* (1953), 448-59]. Por otra parte, en el catálogo de la biblioteca personal de Pushkin, que registra 1,522 obras de literatura, historia y filosofía, se encuentran varios ejemplares de filosofía clásica alemana, en particular: L. F. Schön, *Philosophie transcendantale, ou Système d'Emmanuel Kant* (París: Ledoux, 1831) (núm. de catálogo, 1361). Véase Б. Л. Модзалевский. *Библиотека А. С. Пушкина* (Библиографическое описание). СПб: Типография Императорской Академии Наук, 1910 [B. L. Modzalevsky, *Biblioteca de A. S. Pushkin* (San Petersburgo: Tipografía de la Academia de Ciencias Imperial, 1910)].

89. Véase, А. Пустовит. *Пушкин и западноевропейская философская традиция*. Монография. Киев, 2015, 16-32 [A. Pustovit. *Pushkin y la tradición filosófica europea occidental*. Monografía (Kiev, 2015), 16-32].

90. "Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира" en А. С. Пушкин. Письмо 184. А. А. Дельвигу. Начало февраля 1826 г. Из Михайловское в Петербург // *Собрание сочинений.* Том девятый. *Письма 1815-1830 годов*, Москва «Художественная литература» 1977, 212 [A. S. Pushkin, "Carta 184. a A. A. Delwig. Inicio de febrero de 1826. De Mijáilovskoye a St. Petersburgo", en *Obra reunida en diez tomos*. t. 9, *Cartas 1815-1830* (Moscú: Literatura Artística, 1977), 212] (trad. del autor).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

envenenar a Mozart, Salieri separa a la persona del genio, y deduce que esta persona, un 'loco y parrandero ocioso' no merece tal genio, y sólo después de este pensamiento lo condena a muerte.[91]

Según Hegel, en la tragedia se enfrentan dos verdades, dos puntos de vista, dos personajes, cada uno con su verdad, contradiciéndose mutuamente. La tarea del dramaturgo entonces es buscar la verdad sin dogmatismo; no inclinarse por ningún personaje; no culpar ni justificar a nadie. El veredicto final es la síntesis en la unidad de contrarios (*principum coincidentiae oppositorum*). Pushkin logra la madurez filosófica gracias a esta síntesis entre clasicismo y romanticismo, como el Renacimiento había sido también una síntesis entre la antigüedad pagana y la cristiandad medieval.[92]

A la fecha se sigue especulando sobre la enfermedad final de Mozart, y los mozartianos afirman que la teoría del envenenamiento es insostenible.[93] Si bien esto no fue un hecho histórico, la mitificación de su muerte sí fue el resultado de factores histórico-sociales, siendo Salieri el chivo expiatorio de rumores de salón, y la nota criminal periodística. Pero *Mozart y Salieri* no fue sólo la dramatización de un rumor que recorría Europa. Pushkin lleva la leyenda mozartiana a la verdad y la belleza artística de la tragedia. El mito adquiere entonces forma artística y contenido filosófico.

Síntesis de forma y contenido en Mozart y Salieri

Para la filosofía clásica alemana el arte es una síntesis de forma y contenido. Es la representación del pensamiento filosófico en modelos artísticos, que de manera intuitiva se formulan fuera del estudio filosófico mismo. No se trata de citar a la filosofía en las obras, sino de llevarla a cabo en modelos artísticos. En la evolución del pensamiento filosófico de Pushkin, cuyo objetivo era la recreación dinámica del cuadro del mundo, *Mozart y Salieri* adquiere una forma poética que se identifica con la dialéctica hegeliana.[94]

91. Véase Юрий Лотман. *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки.* СПб.: Искусство, (1995), 308-310 [Juri Lotman, *Pushkin. Biografía del escritor. Artículos y notas* (San Petersburgo: Iskusstvo, 1995), 308-310].

92. Véase Пустовит, *Пушкин и западноевропейская философская традиция*, 42-43 [Pustovit, *Pushkin*, 42-43].

93. Véase Landon, *1791: El último año de Mozart*, 67.

94. Véase Пустовит, *Пушкин*, 10-11 [Pustovit, *Pushkin*, 10-11].

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Un aspecto fundamental en la cosmovisión de la Antigüedad era la idea del eterno retorno de las cosas que se mueven en círculos. Según Heráclito, el tiempo era la rueda eterna del flujo de las cosas; todo fluye (Πάντα ρει) y nada permanece fijo en el devenir continuo de la "armonía de contrarios, como el arco y la lira".[95] El círculo era la forma perfecta de movimiento. Pero en la era cristiana surge una nueva idea del tiempo, que se concibe como irrepetible. Si para el pensamiento antiguo el mundo era eterno, y su existencia se concebía como una interminable serie de ciclos, para la escatología cristiana el mundo fue creado *ex nihilo* y tenía un principio: la creación; y un fin: el juicio final. De esta forma la existencia del mundo se concebía ahora como un proceso lineal irreversible (apocatástasis).

La modernidad sintetizó estas dos etapas previas, y surge en la filosofía clásica alemana la teoría de un desarrollo en espiral que, de acuerdo a la dialéctica hegeliana, sería la ley de negación de la negación. Es la síntesis del movimiento circular y lineal, ya que en cada espiral hay un retorno al inicio, pero no literalmente, sino a otro nivel. Por supuesto que esta nueva concepción del tiempo y el desarrollo influyó en la creación artística, sobre todo en las artes temporales como la poesía y la música.

En realidad, muchas obras poéticas y musicales están escritas en *forma simple de tres partes*, cuyo esquema es: ABA; o en forma *rondó* con dos episodios: ABACA. Ambas se caracterizan por su idéntico retorno al inicio, y son análogas del movimiento circular. Pero el pensamiento dialéctico condujo a una nueva forma musical con un retorno o repetición distinto, a otro nivel, como en la espiral: A^1 B A^2.

La categoría principal de la dialéctica hegeliana es la contradicción. En la creación artística esta contradicción se revela en el conflicto dramático, que caracterizó a la música del siglo XVII al XIX, y la forma que adopta es la llamada "sonata allegro". Boris Asaf'ev afirma que los compositores de la corte de Mannheim (*ca*. 1740-1778), cuyo rasgo principal fue explotar los efectos dinámicos, son el punto de partida de formación del ciclo sonata-sinfónico. Su

95. παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης en *Heracliti Ephesii Reliquiae*, XLV. Recensuit I. Bywater (Oxonii, 1877, 18) (trad. del autor). En su obra *Le Mythe de l'éternel retour* (1951), Mircea Eliade plantea que en la ontología arcaica hay un constante retorno al tiempo mítico de los orígenes, expresado en el mito del eterno retorno. La vida del hombre primitivo es la repetición ininterrumpida del otro, que remite cíclicamente a una ontología original de una realidad trascendente. Véase Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (Madrid: Alianza Editorial, 2015).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

cristalización se logra en sinfonías de Haydn y Mozart. La rápida evolución de este tipo de formación musical en ascenso, coincide con el movimiento cultural que generó el romanticismo en Alemania.

> Cuando leemos los ataques vehementes de Johann Georg Hamann contra el formalismo racional, y conocemos las majestuosas concepciones de Herder; cuando sufrimos los arrebatos tempestuosos e inquietos —fruto del exceso de fuerzas y sed de acción— de los héroes del drama de Klinger (*Sturm und Drang*, 1776) y de Friederich Müller; y finalmente, cuando caemos bajo el influjo de las frenéticas manifestaciones de Wilhelm Heinse y la desenfrenada fantasía de Bürger, entonces comprendemos que la música debió de seguir las huellas de su época, y que ésta realmente siguió creando la forma en la cual el *principium concidentiae oppositorum* y el conflicto —como fuerzas activas que se revelan a sí mismas en los modelos contrastantes— son los principales estímulos del movimiento.[96]

La forma sonata expresa la idea del desarrollo lineal y reversible de las cosas. Es una filosofía de la historia cristalizada en un nuevo ideal artístico, ya que sintetiza la idea cíclica de la Antigüedad con la idea del tiempo lineal e irreversible del cristianismo. Su diferencia con la forma simple de tres partes y el *rondó* es la misma que existe entre el movimiento en espiral y el movimiento en círculos. La forma sonata concreta el desarrollo como un movimiento del tiempo en espiral, que retorna al pasado pero a otro nivel, es decir, tras el desarrollo, la repetición o *reprise* no es literal sino distinta: A^1 B A^2.

'Pushkinianos' y musicólogos coinciden en el análisis formal de *Mozart y Salieri*, al afirmar que sus cinco partes conforman su forma sonata: monólogo-diálogo-monólogo-diálogo-monólogo. Tiene dos personajes contrastantes

96. «Когда читаешь страстные выпады Иог. Георга Гамана против рассудочного формализма и знакомишься с величавыми концепциями Гердера; когда переживаешь бурные и беспокойные порывы — порождения избытка сил и жажды деятельности — героев драм Клингера («*Sturm und Drang*», 1776) и Фридриха Мюллера; наконец, когда подпадаешь под влияние неистовых высказываний Вильгельма Гейнзе и необузданной фантазии Бюргера, — понимаешь, что музыка должна была идти вслед за современностью и что она действительно пошла за ней, создав форму, в которой *principium concidentiae oppositorum* и конфликт — как действующие силы, проявляющие себя в контрастных образах, — становятся руководящими стимулами движения.» в *Борис В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая*. Государственное Музыкальное Издательство. Ленинград, 1963, 144-145 [Boris Asaf'ev, *La forma musical como proceso,* lib. I y II (Leningrado: Editorial Estatal de Música, 1963), 144-145] (trad. del autor).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

que corresponden al tema principal y secundario de la exposición de la sonata. El núcleo de su forma lo constituyen sus diálogos, divididos por el segundo monólogo de Salieri, A^1 B A^2:

A^1 (monólogo-diálogo); B (2º monólogo); A^2 (diálogo-monólogo). Así, el primer monólogo corresponde a la introducción de la sonata. El primer diálogo es la exposición de temas contrastantes. El segundo monólogo es el desarrollo, y aunque es monólogo, Mozart está siempre presente en el pensamiento de Salieri. El segundo diálogo corresponde a la reexposición de los temas de manera distinta; y el tercer monólogo a la coda.[97]

Sobre el genio creador y de la injusticia divina

En su evolución hacia la filosofía clásica alemana, Pushkin reconocía en Mozart al genio creador que crea como el gusano de seda produce su seda, de manera intuitiva y sin esfuerzo consciente. Un genio al que el hambre de invención le era desconocida, y componer era sólo un problema de selectividad. Su seguridad en sí mismo, su fertilidad e ingeniosidad eran increíbles, resolviendo cualquier problema antes de que apareciera. En su tragedia, Pushkin advierte la medianía de Salieri ante la genialidad de Mozart. Y tanto su premisa de injusticia divina, como su decisión de venganza, son producto del cálculo consciente de Salieri por imponerse a la naturaleza. *Ratio versus natura*. Al final de su primer monólogo, Salieri clama justicia a la naturaleza: "¡Oh cielo! ¿Dónde estás justicia, cuando el don divino, cuando el genio eterno no es en premio del amor ardiente, del sacrificio, del trabajo, del esfuerzo y la plegaria, pero sí alumbras la mente del loco, del parrandero ocioso? ¡Oh Mozart, Mozart!"[98]

Mozart y Salieri representa el eterno conflicto de la creación artística entre razón y naturaleza. Salieri representa la *techné* [τέχνη]; al hábil artesano [τεχνίται] producto del esfuerzo y la razón que sólo imita la naturaleza. En

97. Véase А. В. Пустовит. Моцарт и Сальери // *Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра*: Учеб. пособие. —К.: МАУП, 2006, с. 490 [A. V. Pustovit, "Mozart y Salieri", *Ética y estética. Herencia de occidente. Historia de la belleza y el bien* (Kiev, 2006), 490] (Véase anexo II).

98. "О небо! Где ж правота, когда священный дар, /Когда бессмертный гений— не в награду Любви горящей, самоотверженья, Трудов, усердия, молений послан — А озаряет голову безумца, Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!" в Пушкин, *Моцарт и Сальери*, Сцена I, 60-66 [Pushkin, *Mozart y Salieri*, escena I, 60-66] (trad. del autor) (Véase anexo I).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

cambio, Mozart representa la *mousiké* [μουσική]; al inspirado poeta-cantor [ἀοιδός] cuyo arte sólo proviene del don divino otorgado por las Musas. Salieri quiere ser genio y se esfuerza por serlo, imitando lo que hace la naturaleza. Pero Mozart no se esfuerza, porque él mismo es la naturaleza.

En el párrafo 46 de la *Crítica del juicio*, Immanuel Kant afirma que: "Las bellas artes son artes del genio. El genio es el talento (don natural) que da al arte su regla. Como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir también que el genio es la cualidad innata del espíritu (*ingenium*), por la cual la naturaleza da la regla al arte."[99]

Kant argumenta que el genio es aquel talento que produce sin reglas determinadas, y no la habilidad demostrativa, o aquello que se puede aprender según la regla. Por tanto la originalidad es su cualidad principal. Es un modelo a seguir que no se puede describir racionalmente, ya que es inspiración de la naturaleza: "y de este modo, el autor de una producción, siendo deudor a su genio, no sabe él mismo cómo se hallan en él las ideas".[100] Esto es exactamente lo que Mozart describe sobre su creación en la carta apócrifa publicada por Johann Rochlitz (su probable autor)[101] en 1815, traducida al ruso en 1827. Su lectura bien pudo motivar y nutrir de ideas a Pushkin, y en ella el poeta mismo reconocería la naturaleza de su propio genio creador, a pesar de las objeciones de O. Mandelstam y A. Akhmatova (véase *supra* n. 83).

El envenenamiento de Mozart simboliza en la tragedia de Pushkin la violencia que ejerce la razón contra la naturaleza, motivada por la soberbia ante su impotencia creadora. Salieri encarna a la ambición artística, que cree lograr, mediante el frío cálculo racional de formas preestablecidas y estricto apego a las reglas, su obra maestra. Su objetivo era convertirse en genio, y para alcanzar la genialidad necesitó de mucho esfuerzo y abnegación: "Pronto rechacé las diversiones; y las ciencias, ajenas a la música, me fueron odiosas; obstinado y altivo renuncié a ellas, y me entregué sólo a la música. Duro fue el primer paso, y árido el camino. Superé viejas adversidades. Coloqué mi oficio a los pies del arte; me hice artesano: y con dóciles dedos logré la agilidad seca y el oído seguro." [102]

99. Emanuel Kant, *Crítica del juicio* (Ciudad de México: Editores Mexicanos, 2000), 123.

100. Kant, *Crítica del juicio*, 124.

101. Véase Otto Erich Deutsch, "Spurious Mozart Letters", *The Music Review*, núm. XXIV (1964): 121.

102. "Отверг я рано праздные забавы; Науки, чуждые музыке, были Постылы мне; упрямо и надменно От них отрекся я и предался Одной музыке. Труден первый шаг, И скучен первый

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Pero su ambición y sacrificios no dieron fruto, ya que el verdadero genio no trabaja, sólo se divierte y crea. Por ello Salieri reclama a la naturaleza el no haberle premiado por sus esfuerzos, y ante la injusticia divina sólo le quedaba un camino, vengarse de la naturaleza haciendo justicia por su propia mano. Pero la justicia del don divino no se obtiene con violencia, ya que — "genio y maldad son incompatibles. ¿No es cierto?", — dice Mozart a Salieri justo antes de ser envenenado. Al final, Salieri termina preguntándose: "¿Pero acaso tendrá razón, y no soy un genio? Genio y maldad son dos cosas incompatibles. No es cierto: — dice Salieri, — ¿Y Buonarroti? ¿o es un cuento de la obtusa y absurda multitud, y no fue un asesino el fundador del Vaticano?"[103]

Mozart y Salieri *después de Pushkin*

El 7 de diciembre de 1898, tras sesenta y seis años de la publicación de *Mozart y Salieri*, el compositor Nikolai A. Rimsky-Korsakov estrena en la escena de la compañía de ópera rusa de S. I. Mamontov de Moscú, su ópera *Mozart y Salieri. Escenas dramáticas de A. S. Pushkin*, opus 48. El libreto es casi la obra íntegra de Pushkin, excepto por diecisiete versos del monólogo de Salieri. Rimsky-Korsakov introdujo citas de *Don Giovanni* y del *Réquiem* de Mozart, pero la ópera no tuvo mucho éxito.

Ochenta años después, inspirado en *Mozart y Salieri* de Pushkin, el dramaturgo inglés Peter Shaffer presentó el 2 de noviembre de 1979 en el National Theatre de Londres, su pieza dramática *Amadeus*. Posteriormente la obra se presentó en el Broadhurst Theatre de Broadway, y recibió en 1981

путь. Преодолел Я ранние невзгоды. Ремесло поставил я подножием искусству; Я сделался ремесленник: перстам Придал послушную, сухую беглость И верность уху", в Пушкин, *Моцарт и Сальери*, Сцена I, 9-19 [Pushkin, *Mozart y Salieri*, escena I, 9-19] (trad. del autor) (véase anexo I).

103. "Но ужель он прав, И я не гений? Гений и злодейство —Две вещи несовместные. Неправда: А Бонаротти? или это сказка Тупой, бессмысленной толпы — и не был Убийцею создатель Ватикана?" в Пушкин, *Моцарт и Сальери*, Сцена II, 70-75 [Pushkin, *Mozart y Salieri*, escena II, 70-75] (trad. del autor. Véase anexo I). El final sugiere la posibilidad de que Pushkin haya leído la carta de Carpani, publicada en *Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti*, de 1824 (véase *supra* n. 42). En defensa de Salieri, Carpani se pregunta si "Michelangelo avrebbe avvelenato Raffaello? no: tanta iniquità non successe" [¿Miguel Ángel habrá envenenado a Rafael? no: tanta inequidad no sucede], en Carpani, *Lettera del sig. G. Carpani*, 268 (trad. del autor).

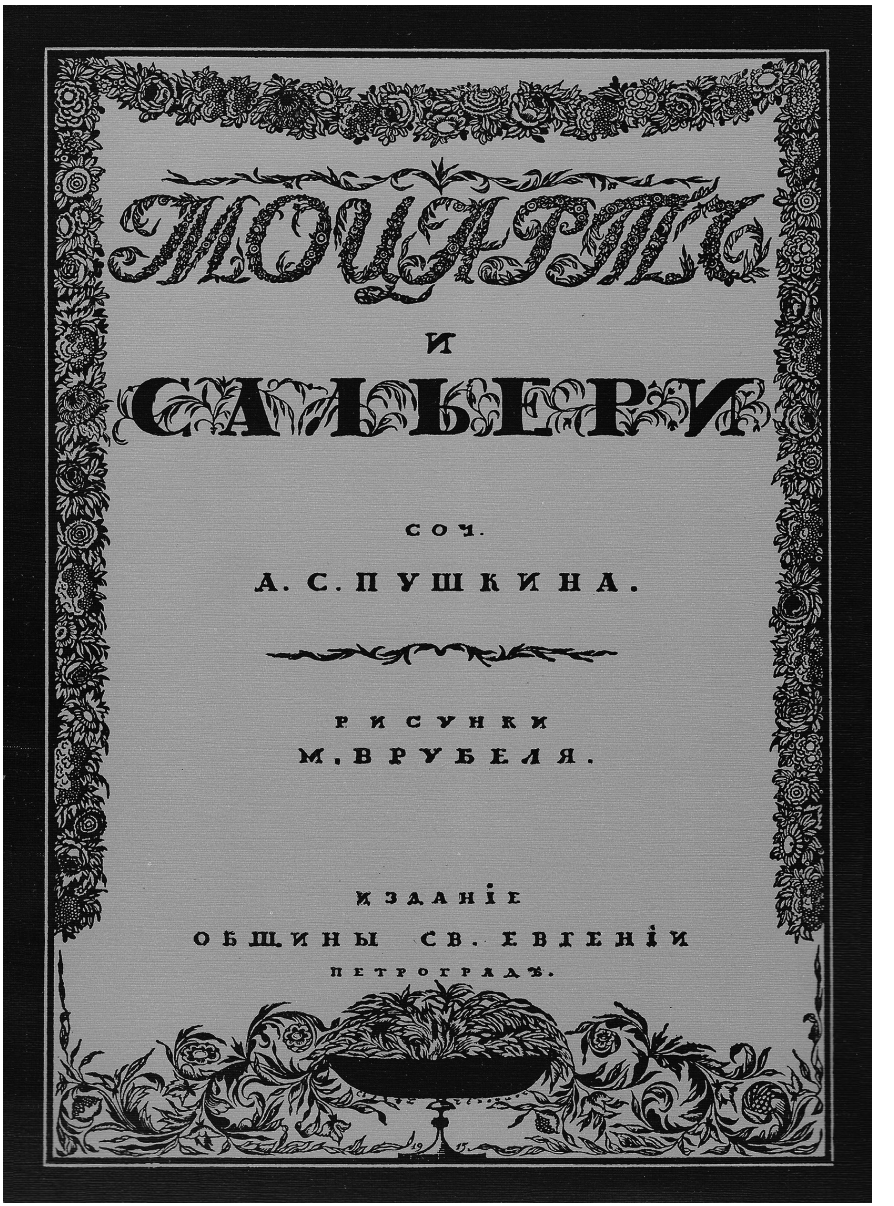
https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

el Tony Award for Best Play. En 1984 la obra fue adaptada al cine por Peter Shaffer y Miloš Forman, que recibió el Academy Award for Best Picture.

La obra de Shaffer es de hecho la dramatización de toda la historiografía aquí presentada; una ficción con evidentes cambios sustanciales condicionados por la estructura dramática de la pieza. La obra comienza en la "celda" de un manicomio, donde Salieri, tras intentar suicidarse, relata a un clérigo su historia. Al final, Salieri ocupa el lugar de Franz Xaver Süsmayr, quien anota en la partitura del *Réquiem* las indicaciones de Mozart en su lecho de muerte. Peter Shaffer y Miloš Forman presentan a un "genio idiota", a un bufón risueño y frívolo que con extrema ingenuidad se enfrenta a los serviles músicos cortesanos por el favor de Leopoldo II. Esta banal caracterización de Mozart se basa claramente en la obra de Wolfgang Hildesheimer (*Mozart*, 1977), que indignó a más de uno en su momento.

De hecho, tras asistir al estreno de *Amadeus* en París, varios colegas míos me manifestaron su irritación por la trivial caracterización de un payaso hollywoodense, acostumbrados a la solemne figura del genio creador de Mozart. Por ello, el objetivo de este artículo ha sido precisamente la desmitificación bufonesca del mito mozartiano, que desafortunadamente popularizó *Amadeus* en todo el mundo, para encauzar el mito en su vertiente estética, cuya esencia no es más que el inestable equilibrio dialéctico de la creación artística, entre la razón y la naturaleza. ♣

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



4. Portada de A. S. Pushkin, *Mozart y Salieri*, dibujos de M. Vrubel (San Petersburgo: Editorial Sociedad de San Eugenio, 1917 [ed. facsimilar, Leningado: Aurora Art Publishers, 1988]).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Anexo

Anexo I. Traducción de *Mozart y Salieri*

Моцарт и Сальери[104]

Сцена I

Комната

Сальери

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.
Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.
Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг,

Mozart y Salieri

Escena I

Alcoba [de Salieri]

Salieri

Dicen que no hay verdad en este mundo.
Tampoco la hay en el cielo. Para mí
es claro como una simple escala.
Yo nací con amor al arte;
siendo niño, cuando sonaba alto
el órgano de nuestra vieja iglesia,
oía y escuchaba con lágrimas que
corrían involuntarias y dulces.
Pronto rechacé las diversiones; y
las ciencias, ajenas a la música, me
fueron odiosas; obstinado y altivo
renuncié a ellas, y me entregué sólo
a la música. Duro fue el primer paso,

104. А. С. Пушкин. Моцарт и Сальери // *Собрание сочинений в десяти томах*. Том четвертый. *Евгений Онегин. Драматические произведения*. Москва «Художественная литература» 1975, с. 279-287 [A. S. Pushkin, "Mozart y Salieri", en *Obra reunida en diez tomos*. t. 4. *Evgeni Onegin. Obras dramáticas* (Moscú: Literatura Artística, 1975), 279-287 (trad. de Arturo García Gómez y Olga Chkourak). *Mozart y Salieri* se tradujo por primera vez al francés en 1862, por el escritor ruso Ivan Turgueniev y el francés Louis Viardot: Alexandre Pouchkine, *Poëmes dramatiques d'Alexandre Pouchkine*, traduit du russe par Ivan Tourguéneff et Louis Viardot (París: Librairie de L'Hachette et C, 1862), 181-195. En 1985 se publicó la traducción al castellano del poeta mexicano José Emilio Pacheco, *Don Juan o el convidado de piedra; Mozart y Salieri* (Universidad Autónoma de Sinaloa, 1985). Como el mismo poeta afirma, *Mozart y Salieri* no fue traducido del ruso, sino del francés en la edición de Efim Grigorievitch Etkind, catedrático de la Facultad de Filología de la Universidad de Leningrado: Alexandre Pouchkine, *Œuvres complètes*, t. II, *Œuvres poétiques*, 2 vols. (Lausana: L'Age d'Homme, 1981). Esta triangulación dio como resultado imágenes alejadas del texto original, e incluso, la adición de líneas inexistentes en la obra de Pushkin. Por ejemplo, el traductor añade al final tres líneas que no pertenecen al texto: "Y yo no soy un genio como él y Mozart. No pasaré a la historia por mi música sino por ser el que ha matado a Mozart." Por todo ello, y con el objetivo de tener una fuente fidedigna para el análisis musicológico de esta obra, hemos realizado nuestra propia traducción al castellano cotejando línea por línea, quizá no tan inspirada poéticamente, pero sí al menos más apegada al texto original de Pushkin.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

И скучен первый путь. Преодолел
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.
Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон, и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рождённый,
Пылая, с легким дымом исчезали.
Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним,
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?
Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.
Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже́, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже́, когда услышал в первый раз
Я «Ифигении» начальны звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?

y árido el camino. Superé
viejas adversidades. Coloqué
mi oficio a los pies del arte;
me hice artesano: y con dóciles
dedos logré la agilidad seca y
el oído seguro. Con sonidos muertos
disequé la música como a un cadáver.
Y confié en el álgebra de la armonía.
Entonces me atreví a experimentar en ciencia,
y me entregué al placer de sueños creativos.
Comencé a crear; pero en silencio, en secreto,
sin atreverme a pensar en la fama.
A menudo, sentado en mi quieta celda,
olvidando dos, tres días comida y sueño,
gocé el éxtasis y lágrimas de inspiración,
al ver mi obra arder, con los sonidos
y pensamientos por mí creados, que
en cenizas con ligero humo volaron.
¿Pero qué digo? Cuando el gran Gluck
llegó y nos reveló nuevos secretos
(profundos y encantadores secretos),
¿acaso no dejé todo lo aprendido,
lo que amé, lo que ardientemente creí,
y acaso no seguí vivamente su rastro,
sumiso, como el que se pierde, y el
que te encuentra te envía a otro lado?
Con vehemencia e intensa constancia,
finalmente logré en el arte infinito
el más alto grado. La fama me
sonrió; y en el corazón de la gente
encontré consonancia de mi creación.
Fui feliz: y disfruté apaciblemente
mi trabajo, éxito, y fama; también
las obras y éxitos de mis amigos,
colegas míos del arte maravilloso.
¡No! nunca conocí la envidia,
¡Oh, nunca! —ni cuando Piccinni supo
seducir el oído de salvajes parisinos,
ni cuando escuché por vez primera los
sonidos iniciales de "Ifigenia".
Quien diga que Salieri fue altivo, o
en algún momento un vil envidioso,
¿a la serpiente aplastan en vida,
mordiendo arena y polvo impotente?

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Никто!.. А ныне— сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. — О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений— не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Входит Моцарт

Моцарт

Ага! увидел ты! А мне хотелось
Тебя нежданной шуткой угостить.

Сальери

Ты здесь! — Давно ль?

Моцарт

Сейчас. Я шел к тебе,
Нес кое-что тебе я показать;
Но, проходя перед трактиром, вдруг
Услышал скрипку…Нет, мой друг, Сальери!
Смешнее отроду ты ничего
Не слыхивал…Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал voi che sapete. Чудо!
Не вытерпел, привел я скрипача,
Чтоб угостить тебя его искусством.
Войди!

Входят слепой старик со скрипкой.

Из Моцарта нам что-нибудь.

Старик играет арию из «Дон Жуана»;
Моцарт хохочет.

Сальери

И ты смеяться можешь?

Моцарт

Ах, Сальери!
Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери

Нет.
Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик.

¡Nadie!…Y ahora — yo mismo les digo —
envidioso soy. Envidio sí; profundo
y con pesar envidio. — ¡Oh cielo!
¿Dónde estás justicia, cuando el don divino,
cuando el genio eterno no es en premio
del amor ardiente, del sacrificio,
del trabajo, del esfuerzo y la plegaria,
pero sí alumbras la mente del loco, del
parrandero ocioso? ¡Oh Mozart, Mozart!

Entra Mozart

Mozart

¡Ah, me viste! y quise hacerte
una bromita inesperada.

Salieri

¡Tú aquí! — ¿Hace mucho?

Mozart

Ahora. Vine a visitarte,
Te traje algo que mostrar; resulta que
al pasar por una taberna, de pronto
escuché un violín… ¡No, mi amigo Salieri!
Más divertido que esto jamás en la vida
has escuchado… Un violinista ciego tocando
en la taberna *voi che sapete*. ¡Maravilloso!
No me contuve y traje al violinista,
para compartir contigo su arte.
¡Entra!

Entra un anciano ciego con su violín.

Toca algo de Mozart para nosotros.

El anciano toca una aria del "Don Juan"

Mozart sonríe.

Salieri

¿Y puedes reírte?

Mozart

¡Qué pues, Salieri!
¿Será posible que no te rías?

Salieri

No.
No me es gracioso cuando un mal pintor
mancha a la Madona de Rafael. No,
no me es gracioso cuando un vil bufón
denigra con parodias a Alighieri.
Largo de aquí anciano.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Моцарт
Постой же; вот тебе,
Пей за мое здоровье. (Старик уходит.)
Ты, Сальери,
Не в духе нынче. Я приду к тебе
В другое время.

Сальери
Что ты мне принес?

Моцарт
Нет — так; безделицу. Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня их я набросал. Хотелось
Твое мне слышать мненье; но теперь
Тебе не до меня.

Сальери
Ах, Моцарт, Моцарт!
Когда же мне не до тебя? Садись;
Я слушаю.

Моцарт (за фортепиано)
Представь себе…кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка, —
С красоткой или с другом—хоть с тобой—
Я весел… Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое …
Ну, слушай же. (Играет.)

Сальери
Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

Моцарт
Что ж, хорошо?

Сальери
Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт
Ба! право? Может быть …
Но божество мое проголодалось.

Mozart
Espera; aquí tienes,
Toma a mi salud [El anciano sale]
Tú, Salieri,
no estás de humor. Te visitaré
en otra ocasión.

Salieri
¿Qué me trajiste?

Mozart
No es nada; una bagatela. La otra
noche el insomnio me torturaba,
y se me ocurrieron dos tres ideas.
Hoy las he bosquejado. Quisiera
escuchar tu opinión; pero ahora
no estás para mí.

Salieri
¡Ah, Mozart, Mozart!
¿Cuándo no he estado para ti? Siéntate;
Escucho.

Mozart [al piano]
¿Te imaginas… a alguien?
Bueno, aunque sea yo — algo más joven;
enamorado — no demasiado, sino ligeramente,
con una belleza, o un amigo — a lo mejor contigo —
estoy alegre… De pronto: una visión sepulcral,
súbitas tinieblas o algo parecido…
Bueno, escucha [toca el piano]

Salieri
Con esto has venido a verme,
y pudiste detenerte en la taberna
a escuchar un violinista ciego! — Por Dios!
Tú, Mozart, no eres digno de ti mismo.

Mozart
¿Qué, está bien?

Salieri
¡Cuanta profundidad!
¡Qué audacia y qué armonía!
Eres un Dios Mozart, y tú mismo no lo sabes;
Yo sí lo sé, yo.

Mozart
¡Bah! ¿De verdad? Puede ser…
Pero mi divinidad tiene hambre.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Сальери
Пожалуй: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.
Моцарт
Пожалуй;
Я рад. Но дай, схожу домой, сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась. (Уходит.)
Сальери
Жду тебя; смотри ж.
Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить, — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой …
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опят, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.
Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой,
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хотя обиду чусвствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Всё медлил я.
Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? — я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары:
Быть может, посетит меня восторг,
И творческая ночь, и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им …
Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
найду; быть может, злейшая обида

Salieri
Tienes razón: comamos juntos
en la taberna El León de Oro.
Mozart
Puede ser;
de acuerdo. Pero antes paso a casa,
a decirle a mi mujer que no me espere
a comer [Se marcha]
Salieri
Te espero; observa pues.
¡No! no puedo confrontar a
mi destino: fui elegido para
detenerlo, o todos sucumbimos,
somos sacerdotes al servicio de la música,
y no soy el único con sórdida fama…
¿Que beneficio hay si Mozart vive
y nuevas cumbres alcanza?
¿Elevará con eso el arte? No;
éste caerá en cuanto él desaparezca:
y no nos dejará un heredero.
¿Qué beneficio hay en él? Como querubín,
nos ha traído del paraíso unas cuantas piezas,
¡para irritar los deseos sin alas de nuestros
putrefactos restos, y después volar!
¡Pues vuela! mientras más pronto mejor.
He aquí el veneno, último regalo de mi Isaura.
Dieciocho años lo llevo conmigo
y la vida me pareció desde entonces
una insoportable herida, y estuve sentado
con el enemigo indolente a la mesa,
y nunca me entregué a la tentación
del susurro, y aunque no soy miedoso,
siento no obstante profundo la ofensa,
aunque amo poco la vida. Mucho esperé
Como una sed de muerte me torturaba,
¿acaso morir? yo pensé: puede ser que
la vida me traiga regalos inesperados;
puede ser que me llegue el éxtasis,
la noche creativa y la inspiración;
puede ser que un nuevo Haydn cree
algo grandioso, y con ello me deleitaré…
Anduve en festines con invitados odiosos,
puede ser, yo creo, que encuentre al mortal
enemigo; puede ser que la letal ofensa

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

В мена с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.
И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайдн
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора! Заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Сцена II

Особая комната в трактире; фортепиано.
Моцарт и Сальери за столом.

Сальери

Что ты сегодня пасмурен?

Моцарт

Я? Нет!

Сальери

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

Моцарт

Признаться, мой Requiem меня тревожит.

Сальери

А! Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?

Моцарт

Давно, недели три. Но странный случай …
Не сказывал тебе я?

Сальери

Нет.

Моцарт

Так слушай.
Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего — не знаю,
Всю ночь я думал; кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;

con altiva arrogancia estalle en mí, y
entonces no te perderás, regalo de Isaura.
¡Y estuve en lo cierto! finalmente encontré
a mi enemigo, y el nuevo Haydn con
admirable entusiasmo me ¡sació!
¡Llegó la hora! Regalo íntimo de amor,
pasa ahora al cáliz de la amistad.

Escena II

Gabinete reservado en la taberna; un piano.
Mozart y Salieri a la mesa.

Salieri

¿Porqué hoy tan triste?

Mozart

¿Yo? ¡No!

Salieri

Seguramente, Mozart, a ti algo te perturba.
Buena comida, vino maravilloso,
y tú callado y hosco.

Mozart

Sinceramente, mi Réquiem me preocupa.

Salieri

¡Ah! ¿Compones un Réquiem? ¿Hace mucho?

Mozart

Hace tres semanas. Pero es un caso extraño…
¿No te he contado?

Salieri

No.

Mozart

Entonces escucha.
Hace tres semanas llegué tarde a casa.
Me dijeron que pasó por mí alguien.
Por qué — no lo sé, y toda la noche
estuve pensando: ¿quien sería esta persona?
¿Y qué querría de mí? Al día siguiente el
mismo tipo pasó, y de nuevo no estaba en casa.
Al tercer día jugaba yo en el piso
con mi hijo. Me llamaron y salí.
Un hombre vestido de negro con
reverencia cortés me encargó un
Réquiem, y desapareció. En ese momento
me senté a escribir, y desde entonces no
volvió por mí el hombre de negro; y estoy

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я …
Сальери
Что?
Моцарт
Мне совестно признаться в этом …
Сальери
В чем же?
Моцарт
Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей Сидит.
Сальери
И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше
Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти „Женитьбу Фигаро“».
Моцарт
Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив …
Я все твержу его, когда я счастлив …
Ла ла ла ла … Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?
Сальери
Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.
Моцарт
Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?
Сальери
Ты думаешь? (Бросаем яд в стакан Моцарта.)
Ну, пей же.
Моцарт
За твое Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии. (Пьет.)
Сальери
Постой, постой! … Ты выпил! … без меня?

contento: sería una lástima separarme
de mi trabajo, aunque está completamente
listo el Réquiem. Pero mientras tanto yo…
Salieri
¿Qué?
Mozart
Me avergüenzo reconocer que…
Salieri
¿De qué?
Mozart
Día y noche no me deja en paz el hombre
de negro. Como sombra tras de mí por
todas partes me persigue. Y ahora me
parece está él sentado con nosotros.
Salieri
¡Ya basta! ¿qué es este miedo de niños?
Dispersa el pensamiento vacío. Beaumarchais
me decía: “Escucha hermano Salieri,
si el pensamiento negro te visita,
descorcha una botella de Champaigne,
o relee las *Bodas de Fígaro*”.
Mozart
¡Sí! En efecto Beaumarchais fue tu amigo;
tú compusiste *Tarare* para él, ópera
maravillosa. Ahí hay un motivo que
siempre lo repito cuando estoy feliz…
La la la la… Ah, ¿es cierto Salieri,
que Beaumarchais envenenó a alguien?
Salieri
No lo creo: él era muy simpático
para tal oficio.
Mozart
Él era un genio,
como nosotros dos. Y genio y maldad
son incompatibles. ¿No es cierto?
Salieri
¿Tú crees? [Arroja el veneno en el vaso de Mozart]
¡bien!, brindemos.
Mozart
A tu salud, amigo, por la sincera unión
que enlaza a Mozart y Salieri,
dos hijos de la armonía. [Toma]
Salieri
¡Espera, espera!… ¿tomaste sin mí?

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Моцарт (бросает салфетку на стол)
Довольно, сыт я. (Идет к фортепиано.)
Слушай же, Сальери, Мой Requiem. (Играет.)
Ты плачешь?

Сальери

Эти слезы
Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы…
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу…

Моцарт

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Сальери

До свиданья (Один.)
Ты заснешь
Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Mozart [arroja la servilleta a la mesa]
Suficiente, estoy satisfecho. [Va al piano]
Escucha mi Réquiem Salieri. [Mozart toca]
¿Estás llorando?

Salieri

Estas lágrimas
por primera vez derramo: amargas y dulces,
como si cumpliera una penosa deuda,
como si un escalpelo me quitara un
miembro ¡enfermo! Amigo Mozart, no hagas
caso a estas lágrimas. Continúa,
apresúrate a llenar de sonidos mi alma…

Mozart

Cuando sintamos todos así ¡la fuerza
de la armonía! Pero: entonces el mundo
no existiría; nadie se ocuparía de
las necesidades básicas de la vida;
todos libres al arte se entregarían.
Somos pocos elegidos, dichosos y
festivos, que desdeñamos el vil provecho,
única maravilla del sacerdocio.
¿No es cierto? Pero ahora estoy enfermo,
y me siento mal; me voy a dormir.
¡Adiós!

Salieri

Hasta pronto [Solo.]
¡Te dormirás por
siempre, Mozart! ¿Pero acaso tendrá razón,
y no soy un genio? Genio y maldad, son
dos cosas incompatibles. No es cierto:
¿Y Buonarroti? ¿o es un cuento de la
obtusa y absurda multitud, y no fue un
asesino el fundador del Vaticano?

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Anexo II. Esquema de la forma sonata en *Mozart y Salieri*

<table>
<tr><td rowspan="2">A¹</td><td>Introducción</td><td></td><td rowspan="3">Escena I</td><td>Monólogo I</td></tr>
<tr><td>Exposición</td><td></td><td>Diálogo I</td></tr>
<tr><td>B</td><td>Desarrollo</td><td></td><td>Monólogo II</td></tr>
<tr><td rowspan="2">A²</td><td>Reprise</td><td></td><td rowspan="2">Escena II</td><td>Diálogo II</td></tr>
<tr><td>Coda</td><td></td><td>Monólogo III</td></tr>
<tr><td colspan="2">A¹</td><td>B</td><td colspan="2">A²</td></tr>
<tr><td>Introducción</td><td>Exposición</td><td>Desarrollo</td><td>Reprise</td><td>Coda</td></tr>
<tr><td colspan="3">Escena I</td><td colspan="2">Escena II</td></tr>
<tr><td colspan="3">Exposición</td><td colspan="2">Reexposición</td></tr>
<tr><td colspan="3">Diálogo I</td><td colspan="2">Diálogo II</td></tr>
<tr><td colspan="3">En la alcoba de Salieri</td><td colspan="2">En la taberna El León de Oro</td></tr>
<tr><td colspan="3">Jovial y alegre, Mozart entra en escena, en contraste con la amargura de Salieri</td><td colspan="2">Contrario a la primera escena, Mozart está triste en tono con Salieri.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Mozart ofrece una broma a Salieri</td><td colspan="2">Salieri ofrece una cena a Mozart</td></tr>
<tr><td colspan="3">Salieri: ¡Tú aquí! — ¿Hace mucho?</td><td colspan="2">Salieri: ¡Ah! ¿Compones un Réquiem? ¿Hace mucho?</td></tr>
<tr><td colspan="3">Mozart: Tú, Salieri, no estás de humor…</td><td colspan="2">Salieri: Seguramente, Mozart, a ti algo te perturba…</td></tr>
<tr><td colspan="3">El anciano toca una aria del “Don Juan” de Mozart</td><td colspan="2">Mozart canta un motivo del Tarare de Salieri</td></tr>
<tr><td colspan="3">Salieri corre al violinista</td><td colspan="2">Salieri despide a Mozart</td></tr>
<tr><td colspan="3">Mozart: Espera; aquí tienes, Toma a mi salud.</td><td colspan="2">Salieri: ¡Espera, espera!… ¿tomaste sin mí?</td></tr>
<tr><td colspan="3">Mozart toca el piano; Salieri en éxtasis</td><td colspan="2">Mozart toca el Réquiem;
Salieri llora en éxtasis</td></tr>
<tr><td colspan="3">Mozart sale</td><td colspan="2">Salieri se queda</td></tr>
<tr><td colspan="2">Monólogo I</td><td>Monólogo II</td><td colspan="2">Monólogo III</td></tr>
<tr><td colspan="3">En la alcoba de Salieri</td><td colspan="2">En la taberna El León de Oro</td></tr>
<tr><td colspan="2">Salieri expone su formación, sus ideas estéticas, y su envidia por Mozart.</td><td>Salieri asume su destino, y decide envenenar a Mozart.</td><td colspan="2">Salieri culmina la obra con la duda sobre su propia genialidad.</td></tr>
</table>

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Aportes para el estudio del Teatro Libre de Buenos Aires (1944-1947)

Contributions to the Study of the Free Theater of Buenos Aires (1944-1947)

Artículo recibido el 29 de marzo de 2019; aceptado el 11 de marzo de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117.2730

María Fukelman Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Artes del Espectáculo / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Católica Argentina / mariafukelman@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-0319-187X

Líneas de investigación Teatro argentino; historia del teatro; teatro independiente.

Lines of research Argentine Theater; Theater History; Independent Theater.

Publicación más relevante "Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo", en *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 4, e290 (2018): 1-28.

Resumen El teatro independiente surgió en Buenos Aires a principios de la década de los años treinta como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria, oponiéndose al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsando una organización anticapitalista, pero también heterogénea, ya que se mostró como un entramado complejo y rico en su diversidad. De acuerdo con esto, abordaré el estudio de un caso particular: el Teatro Libre de Buenos Aires, creado en 1944 por Roberto Pérez Castro.

Palabras clave teatro independiente; Teatro Libre; Roberto Pérez Castro; Buenos Aires; heterogeneidad; archivo; Juan Domingo Perón.

Abstract Independent theater emerged in Buenos Aires at the beginning of the 1930's as a way to produce and conceive a theater that wanted to renew the national stage by three means: breaking away from conventional

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

theater, placing artistic objectives before economic ones, and by aspiring for a non-profit theater of high aesthetic quality. It was conceived as a collective and defiant practice in opposition to the status quo of the period's theater, and as anti-capitalist, yet as a heterogeneous organization, while revealing itself as complex and rich in diversity. The article addresses a particular case: The Free Theater of Buenos Aires, created in 1944 by Roberto Pérez Castro.

Keywords independent theater; Teatro Libre; Roberto Pérez Castro; Buenos Aires; heterogeneity; archive; Juan Domingo Perón.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

MARÍA FUKELMAN
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES /
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS /
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

Aportes para el estudio del Teatro Libre de Buenos Aires (1944-1947)

En mi tesis de doctorado,[1] he definido la poética abstracta del teatro independiente como lo hice en el resumen de este artículo. Esta caracterización fue fruto del análisis comparativo entre nueve grupos de teatro independiente que existieron entre 1930 y 1944: el Teatro del Pueblo (1930), el Teatro Proletario (1932), el Teatro Juan B. Justo (1933), el Teatro Íntimo de La Peña (1935), el IFT (Idisher Folks Teater, 1937), La Cortina (1937), el Teatro Popular José González Castillo (1937), La Máscara (1939) y el Teatro Espondeo (1941). A estos grupos los estudié a partir de seis ejes de análisis: 1) génesis; 2) estética; 3) cultura y educación; 4) vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos; 5) relaciones con el Estado y los partidos políticos, y 6) inserción dentro del movimiento de teatros independientes. Los apartados sobre algunos grupos, como el Teatro Juan B. Justo, el Teatro Íntimo de La Peña y el Teatro Espondeo, resultaron ser las primeras sistematizaciones realizadas sobre ellos, en tanto que no existía bibliografía específica. Estos aportes fueron posibles mediante el procesamiento de la bibliografía general existente, de un exhaustivo trabajo de análisis de las fuentes y de cierto particular interés en el material de archivo. En este sentido, para el desarrollo de mi tesis, no solamente

1. María Fukelman, "El concepto de 'teatro independiente' en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del periodo 1930-1944", tesis de doctorado (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 2017).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

visité bibliotecas y centros de documentación, sino que también intenté hacer contacto con algunos familiares de antiguas figuras del teatro independiente.

Fue así como, buscando información sobre el Teatro Juan B. Justo, llegué, por medio de Leandro Agilda —sobrino biznieto de quien fuera uno de sus directores más importantes, Enrique Agilda—, hasta Nélida Agilda y su hija Noemí Pérez Agilda. Nélida, además de haber sido colaboradora del Teatro Juan B. Justo y de ser la sobrina de Enrique Agilda, había sido la esposa de Roberto Pérez Castro, otra figura reconocida del teatro independiente. Noemí es la hija de ambos. Por medio de estas dos mujeres, entonces, adquirí fotos, programas de mano y documentación sobre el Teatro Juan B. Justo y también sobre los cuatro teatros independientes creados por Pérez Castro: el Teatro Libre de Buenos Aires (1944-1947), el Teatro Estudio (1950-1953), el Teatro Expresión (1954) y el TPI (Teatro Popular Independiente, 1956-1963). Entre ellos, me interesó en particular el primero, el Teatro Libre de Buenos Aires, por coincidir con el periodo que en la actualidad me encuentro investigando con la beca posdoctoral del CONICET (1945-1955) y por ser un conjunto muy bien catalogado, pero que no ha sido estudiado. Si bien este grupo no duró mucho, me parece que recuperar su (breve) recorrido constituirá un aporte para la historia del movimiento de teatros independientes. De manera que, en el presente trabajo, me centraré en el estudio del Teatro Libre y lo abordaré con los mismos ejes de análisis con los que trabajé los anteriores nueve grupos.[2]

Génesis

Roberto Pérez Castro se inició como actor en 1942 en el Teatro Juan B. Justo, y permaneció en dicha agrupación hasta su disolución definitiva, en 1944. El 24 de agosto de este mismo año —a sus 29 inviernos— fundó el Teatro Libre de Buenos Aires, junto a Roberto Aulés y otros jóvenes colegas.

El nombre del grupo es el aspecto inicial por analizar. En principio, remite al que considero el primer antecedente europeo del teatro independiente porteño. Me refiero al Théâtre-Libre, de París, creado por André Antoine, en 1887. Este grupo surgió como un laboratorio experimental y como un teatro de provocación, ya que se enfrentaba al teatro oficial de la Comedia Francesa

2. Agradezco a Nélida Agilda y a Noemí Pérez Agilda por haberme cedido y permitido documentar la totalidad de su material de archivo.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

y a los escenarios "comerciales" del Boulevard. Estableció un modelo de teatro realista y se especializó en dramas de tesis. A su vez, se ubica a la par de otros de nombres y experiencias similares —como Die Freie Bühne (Berlín, 1889) y The Independent Theatre Society (Londres, 1891)—, dentro de la primera de las tres corrientes en las que he clasificado[3] el accionar de los que se pueden catalogar como antecedentes europeos de nuestro teatro independiente: teatro libre/independiente; teatro de arte; teatro popular.

El concepto de "teatro libre" o "teatro independiente" que surgió en Europa y que, más adelante, Leónidas Barletta y otras figuras propusieron para la escena porteña, tiene que ver con un nuevo modo de pararse en el campo teatral y con una postura política tomada por los artistas. Estas nuevas prácticas se distanciaban del teatro que producía el Estado y del realizado por empresarios para entretener. A diferencia de estas modalidades, el "teatro libre" señalaba que tenía *algo para decir* y que quería hacerlo con la mayor verdad posible. En este sentido, sus hacedores rechazaban la figura de los capo-cómicos y ciertos recursos actorales, como el estilo interpretativo, la afectación, la declamación, la exageración y el "morcilleo" (improvisación de la letra, típica del teatro "comercial", que solía usarse para hacer reír al público). Promovían la moderación de los actores en escena. Además, se oponían a los decorados prototípicos que se utilizaban (en general, "cartón pintado") y consideraban que la práctica teatral no era un juego de aficionados.

Por otro lado, con el nombre de Teatro Libre también se conoció a otra agrupación, surgida en Buenos Aires, en abril de 1927, a la que tomo como un antecedente porteño del Teatro del Pueblo, grupo creado en 1930 por Leónidas Barletta y considerado por la crítica como el primer teatro independiente de Buenos Aires. Esta experiencia, llevada a cabo por el propio Barletta, Elías Castelnuovo, Guillermo Facio Hebequer, Octavio Palazzolo, Augusto Gandolfi Herrero, Abraham Vigo, Álvaro Yunque y Héctor Ugazio, no prosperó con el tiempo. Llegó a hacer algunas declaraciones públicas y a anticipar que estrenaría una obra dirigida por Palazzolo, pero eso nunca aconteció.

Estas referencias pudieron haber servido de inspiración para Roberto Pérez Castro a la hora de denominar a su grupo. No obstante, es posible que la elección también haya tenido que ver con una postura política respecto de los conceptos "teatro independiente" y "teatro libre":

3. Véase María Fukelman, "Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires", *Acta Literaria*, núm. 54 (primer semestre, 2017): 159-178.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> Ya en otras oportunidades establecí la razón de por qué consideraba más apropiado determinar teatros "Libres" y no "Independientes" a esos organismos un [tanto] románticos que tratan de imponer una moral y una superación honrada para el arte teatral.
>
> Dije entonces y hoy lo repito más convencido, que la independencia no depende de nosotros pues siempre se condiciona a la buena voluntad de los demás o bien la determinan diferentes factores circunstanciales.
>
> En cambio, el sentirse libre o no es algo propio de cada uno, y nada ni nadie puede influir en ese íntimo sentimiento. Podrán postergarse nuestros anhelos de libertad y rebeldía ante el cúmulo de obstáculos que la vida nos presenta —vemos que a diario así sucede— pero dudo que la suma de esos inconvenientes conforme un alma esclava.[4]

Al haberse manifestado a favor del término "libre" por sobre su supuesto sinónimo, se puede pensar que la intención de darle fuerza a tal categoría fue lo que inclinó la balanza en el momento de bautizar al grupo. Sin embargo, es importante destacar que, desde sus inicios, el Teatro Libre de Buenos Aires se ubicó dentro del movimiento de teatros independientes.[5]

Roberto Pérez Castro fue un hombre muy prolífico en su escritura, por tanto existen numerosos documentos, a título personal o grupal, en los que se pueden vislumbrar los propósitos del Teatro Libre. En ellos se habla sin tapujos de sus objetivos artísticos y sociales, y no se pretende separar su surgimiento de la coyuntura histórica nacional e internacional, sino que, por el contrario, el mismo grupo se reconoce como fruto de un contexto:

> Agosto 1944. A pesar del clima de destrucción, de intranquilidad y de pesimismo que favorecía la dictadura, conservábamos nuestra fe en el hombre y en la parábola de su destino, y comprendimos que era preciso luchar —ley inexorable— contra los que pretendían debilitar esa fe.
>
> Surgió entonces la idea de crear un Teatro Independiente con la misión cardinal de elevar la sensibilidad del pueblo y defender su libertad. Para concretar este

4. Archivo personal de Roberto Pérez Castro (en adelante Archivo personal), "Destino del Teatro Libre", recorte periodístico, julio de 1947, s. p.

5. Véase Teatro Libre de Buenos Aires, *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1* (Buenos Aires: Ediciones del Teatro Libre de Buenos Aires, 1946).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> proyecto nos citamos en aquellos días venturosos de la liberación de París. Pero no fue posible reunirse: ese 23 de agosto la ciudadanía electrizaba el ambiente con su entusiasmo, y todos nosotros compartimos idéntica vibración de esperanza. Y al volver reconfortados a nuestras ansias de paz y de trabajo, ya estaba asegurado en las pupilas el brillo inconfundible de la fe y en los corazones la voluntad inquebrantable de ser libres frente a cualquier tiranía.
>
> Forjado en esa fe y en esa voluntad, el nuevo teatro serviría a su tiempo y a su pueblo, del mismo modo que sus fundadores. Y se llamó "LIBRE": Libre en la independencia del espíritu: libre para ser fiel a la verdad.[6]

El Teatro Libre de Buenos Aires, que tuvo su sede en Viamonte 2561 (en el local de la Asociación Nueva Argentina), se mantuvo vigente hasta 1947, y las palabras que le dedicó parte de la crítica fueron muy elogiosas. Por ejemplo, a más de un año de que iniciara sus funciones, Luis Ordaz dijo:

> Entre los grupos surgidos últimamente debe ser nombrado el Teatro Libre de Buenos Aires que, aparte de la simpatía que inspira la juventud de todos sus componentes, ha realizado espectáculos en donde puso de manifiesto el fervor humano y la responsabilidad artística que lo alienta y da forma.[7]

El lema que guió a los integrantes fue la frase de Francisco Giner de los Ríos: "Nobleza en los fines, honradez en los medios, desinterés en los móviles", aunque también utilizaron dichos de distintas personalidades (como Romain Rolland, Federico García Lorca, Stefan Zweig y Jesús) para armar tarjetitas que distribuían gratuitamente entre el público, a modo de souvenires. En uno de los documentos conservados, las "Bases provisorias" del grupo —cuyos fragmentos continuaré exponiendo a lo largo de este trabajo—, se hace hincapié en la necesidad de "crear una conciencia artística social de profunda raigambre humana" y en la pretensión de transmitir valores solidarios y colectivos por sobre el "individualismo estéril".[8]

6. Véase *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.

7. Luis Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Futuro, 1946), 183.

8. Archivo personal, *Teatro Libre de Buenos Aires*, "Bases provisorias para el grupo Teatro Libre de Buenos Aires", mecanoescrito, s. f., s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Estética

Repertorio

En las "Bases provisorias" del Teatro Libre de Buenos Aires se señala el objetivo de "difundir la buena literatura y el buen teatro sin distinción de épocas o nacionalidades, y entregarlo puro y vigorizado al pueblo".[9] En esta frase hay varios puntos para tener en cuenta. En principio se retoma una premisa básica de los inicios del teatro independiente: la idea de que el arte es puro y de que se transporta desde los artistas hasta el público. Esto puede vislumbrarse desde las manifestaciones públicas iniciales del Teatro del Pueblo, donde en el artículo 2° de sus estatutos se expresaba que sus objetivos eran: "Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo."[10] Además, en ambas declaraciones se sostiene que hay (o debería haber) un "buen teatro", el que, imagino, se contrapone al "mal teatro". Estas ideas, la de realizar un teatro de alta calidad estética y la de ubicar al pueblo en el centro de la escena, nos remontan a las segunda y tercera líneas —teatro de arte[11] y teatro popular,[12] mencionadas en el presente trabajo y desarrolladas con mayor profundidad con anterioridad— de los antecedentes europeos del teatro independiente porteño.[13]

Asimismo, los dos extractos se refieren a la dramaturgia que elegirán, aunque, en el caso del Teatro Libre de Buenos Aires, la preferencia es, precisamente, no tenerla. El repertorio se presenta, entonces, como algo muy variado. A modo de representación gráfica de esa variedad podemos pensar el modo de llevar a escena las piezas seleccionadas que tuvo el Teatro Libre de Buenos Aires.

9. Archivo personal, *Teatro Libre de Buenos Aires*, "Bases provisorias para el grupo Teatro Libre de Buenos Aires", mecanoescrito, s. f., s. p.

10. Raúl Larra, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana* (Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1978), 81.

11. La segunda línea de los teatros de vanguardia europeos que luego se retomó en Buenos Aires tuvo que ver con la pretensión de realizar un "teatro de arte" o "arte bello". La mayoría de estos exponentes sostuvo el propósito de experimentar, aunque no todos se autodenominaron "vanguardia".

12. Los propulsores de este concepto ubicaron al pueblo como su destinatario central y sus acciones viraron en torno a la construcción de un teatro que fuera accesible para todos.

13. Véase Fukelman, "Influencias del teatro europeo", 159-178.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

De hecho, éste es uno de los puntos más novedosos del grupo. Roberto Pérez Castro explicó su creación de "una especie de periódico escénico que procuró reflejar la realidad artística y social del país".[14] Esto también se había expresado en las "Bases provisorias", donde se afirmaba que para cumplir con los propósitos señalados se iba a trabajar "por medio de publicaciones orales, con base esencialmente teatral, a fin de que la tarea llegue mejor al espectador".[15] Esta publicación escenificada —o "periódico viviente"— se denominó *Estudio. Publicación Escenificada*. Allí se expusieron páginas destacadas de literatura (no sólo literatura dramática) argentina y extranjera, y también producciones propias.

Para preparar su primer espectáculo, el Teatro Libre de Buenos Aires llevó a cabo una exhaustiva investigación, que incluyó la realización de inventarios sobre los libros de teatro disponibles en sus bibliotecas, su clasificación, y la posterior sistematización de ficheros de bibliografía, y de autores, directores y actores-directores "de valor positivo".[16] Antes de eso, el grupo había realizado otro trabajo previo, destinado a conocer los distintos aspectos del teatro (de autoría, actuación, realización escenográfica, dirección, técnica en iluminación) y a entender las interrelaciones entre ellos.

El 22 de junio de 1945, luego de "diez meses de investigaciones pacientes realizadas en el silencio de las bibliotecas, de numerosas discusiones artísticas, de agotadores trabajos de toda índole",[17] el grupo estrenó la primera edición de *Estudio. Publicación Escenificada*, cuyo programa se ordenó de la siguiente manera: 1) presentación; 2) *Platero y yo*, estampas ilustradas de la elegía de Juan Ramón Jiménez; 3) intermedio musical; 4) nota sobre Teatro Libre[18] en Europa y en Argentina; 5) *El retablo de maese Pedro*, un momento de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra; 6) *Nacimiento de Esperanza*, poema de la colonización de José Pedroni; 7) intermedio

14. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Destino del Teatro Libre", recorte periodístico, julio de 1947, s. p.

15. Archivo personal, *Teatro Libre de Buenos Aires*, "Bases provisorias para el grupo Teatro Libre de Buenos Aires", mecanoescrito, s. f, s. p.

16. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Palabras leídas en la noche del 1er Estreno", mecanoescrito, 22 de junio de 1945.

17. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.

18. Dada la preferencia semántica de Pérez Castro ya enunciada, se entiende que se estaban refiriendo al teatro independiente en general, y no al Teatro Libre de Buenos Aires en particular.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

musical, y 8) *El señor Cuenca y su sucesor*, un capítulo de *Libro de Singüenza*, de Gabriel Miró. Los actores y actrices de la puesta en escena fueron Margarita Jané, Roberto Aulés, Luisa Moljo, Nelli Anzarut, Irma Mucciardi, Alicia Sagredo, José Moljo, Roberto Pérez Castro, Juan Carlos Wall, Pedro M. Luciarte y Tomás Gonda. De los apuntes escenográficos se ocupó D. Lorenzo; de las escenificaciones, Roberto Aulés y Roberto Pérez Castro; de las luces, Simón Coifman; y de la dirección, Pérez Castro.

En ocasión de este estreno, a su vez, el grupo declaró:

> El mundo espera la pronta terminación de esta guerra y el comienzo de una etapa de pacificación, que sin duda será dificultosa. En esta etapa de la paz todos debemos colaborar para que sea justa y duradera, junto a los que con tanto entusiasmo y sacrificio están haciendo posible la victoria.[19]

Hay que recordar que, desde 1939, el mundo se encontraba inmerso en la Segunda Guerra Mundial, la cual finalmente terminaría poco más de dos meses después. La guerra fue, para los integrantes del Teatro Libre de Buenos Aires, una preocupación constante, sobre la que volveré más adelante.

Si bien la mayoría de la prensa ignoró el debut del teatro de Pérez Castro, la única crítica, publicada en el diario *Hoy* —y recuperada por los propios protagonistas en su cuadernillo de extensión cultural—, fue muy positiva, a la vez que analizó la nueva modalidad de trabajo:

> Se trata indudablemente de una modalidad que no coincide exactamente con el concepto general de Teatro, pero ello, lejos de restarle mérito contribuye a realzar la labor realizada. No escapa al criterio del espectador más desprevenido las enormes dificultades que implica el llevar al tablado la figura del poeta de "Platero y Yo", de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, sin desvirtuar la dulzura y la belleza que transparentan cada frase de la obra. […] El elogio, amplio y generoso se brinda en este caso al loable propósito de poner en contacto al público teatral con las obras maestras de la literatura mundial; sí, pero el propósito cristalizado en una labor honesta, respetuosa, dignísima, realizada con fervor y conocimiento; al logro de una auténtica expresión de belleza espiritual sin grandes recursos materiales, puesto que se ha utilizado apropiada decoración sintética.[20]

19. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.
20. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Bernard Marcel Porto, por su parte, también caracterizó la presentación de una revista escenificada como una "originalidad".[21] Este espectáculo se llevó a escena alrededor de treinta veces.

Un breve tiempo después, el 26 de octubre de 1945, el Teatro Libre de Buenos Aires estrenó su segundo número de *Estudio. Publicación Escenificada*. Esta vez, se "compaginó en forma de poder ofrecerlo fuera del local de la calle Viamonte"[22] y se mostró tanto en la circunscripción 5ª del Partido Socialista como en la Federación de Sociedades Gallegas. El programa fue el siguiente: 1) *Canto eterno de la juventud*, de Roberto Pérez Castro; 2) intermedio musical; 3) *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca; 4) *El teatro independiente* (ensayo teatralizado); 5) *Si*, de Rudyard Kipling, y 6) *La isla desierta*, de Roberto Arlt. El reparto estuvo compuesto por Pedro M. Luciarte, Carmen Luciarte,[23] Margarita Jané, Constantino Sotelino, Juan Carlos Wall, Roberto Pérez Castro, Roberto Aulés, Tomás Gonda y Pedro Casais.[24] La dirección, como siempre, corrió por cuenta de Pérez Castro; y D. Lorenzo y Simón Coifman se ocuparon de los apuntes escenográficos y de las luces, respectivamente.

Este espectáculo, como el anterior, tuvo un solo comentario en los medios. En este caso fue José Marial, el tradicional crítico de teatro independiente, quien le dedicó unas palabras en *Orientación*. Si bien su análisis mostró altibajos (cuestionó la eficacia y la teatralidad del ensayo sobre teatro independiente, y consideró que a la pieza de Pérez Castro le faltó consistencia escénica), el balance otra vez dio positivo:

> Esta agrupación con sus modestos recursos, sabe lo que quiere, cuáles son sus deberes y de dónde proviene el material artístico para su trabajo. Tiene conducta, decisión, empeño y un esclarecido afán de estudio.
>
> […] "La isla desierta" del malogrado Roberto Arlt, merece todo nuestro estímulo. Bien la elección, buena la interpretación y suplidos con honestidad y capacidad, los casi insalvables obstáculos que significa montar una obra de esta

21. Bernard Marcel Porto, "Existencia y dinamismo del teatro independiente", *Histonium*, núm. 77 (octubre de 1945): 698.

22. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.

23. Tanto Pedro y Carmen Luciarte como Roberto Aulés habían iniciado su carrera en el elenco de adolescentes del Teatro Juan B. Justo.

24. Al igual que Pérez Castro, Casais había integrado el elenco (de adultos) del Teatro Juan B. Justo.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> naturaleza en un tablado reducido como el que dispone esta agrupación. Entre los actores hay elementos de valía. De todos se puede esperar mucho si continúan firmes en el rumbo que se han dado.[25]

Durante este primer año de trabajo, las funciones —cuarenta en total— se realizaron los sábados (a las 21:30 horas) y los domingos (por la tarde). La temporada terminó el 25 de noviembre; pero en breve se pusieron a trabajar en un nuevo espectáculo.

En febrero de 1946, llegó *Guerrillas de la liberación (voces del pueblo)*, obra que contenía textos y canciones dedicados a España (*Llamo a la juventud* y *Vientos del pueblo*, poemas de Miguel Hernández), Rusia (*Nuevo canto de amor a Stalingrado*, poema de Pablo Neruda), Inglaterra y Estados Unidos (el epílogo de la película *El gran dictador*, de Charles Chaplin, y *Dios que creaste libre al hombre…*, palabras de Franklin D. Roosevelt), Francia (*El ejército de maquis*, *Yo soy el futuro* y *La Marsellesa*) y Argentina (*Canto eterno a la juventud*, de Roberto Pérez Castro, y *Canto civil a los contemporáneos de la libertad*, de Ernesto Castany). Los intérpretes fueron Roberto Aulés, Pedro Luciarte, Juan Carlos Wall, Carmen Luciarte, Margarita Jané, Constantino Sotelino y Pedro Casais. La dirección estuvo a cargo de Roberto Pérez Castro.

Esta pieza tenía un alto contenido político, en tanto que —evocando disputas internacionales— predicaba la búsqueda de la libertad y el rechazo a los tiranos, y exhortaba al pueblo a sumarse a la lucha. Entre el 2 y el 22 de febrero, se realizaron numerosas representaciones, llegando a hacer hasta tres por día, tanto en lugares cerrados como abiertos de la ciudad de Buenos Aires y fuera de ella. Se visitaron espacios culturales y sindicatos, y se hicieron funciones para estudiantes. El contexto de acción era la campaña para las elecciones presidenciales del 24 de febrero de 1946, en las que, mal que le pesó al Teatro Libre, Juan Domingo Perón fue elegido presidente de la nación. Como señalaré más adelante con mayor profundidad, muchos grupos de teatro independiente tenían tendencias izquierdistas y fueron acérrimos enemigos del peronismo. El estreno de la pieza *Guerrillas de la liberación*, a diferencia de sus predecesoras, "mereció el elogio de toda la prensa libre de la Capital, incluyendo los diarios de las colectividades extranjeras".[26] El grupo conservó un recorte del diario *La Prensa* (sin firma) a modo de ejemplo:

25. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.
26. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> La levantada intención encontró la expresión más concreta en el hermoso espectáculo, de calidad excepcional, de jerarquía, de verdadero valor artístico en su contenido.
>
> Los jóvenes actores, dijeron las vibrantes páginas con breves y muy acertadas escenificaciones, en un acto de claro sentido cívico, de fervor de libertad y democracia, de resistencia y repudio a toda dictadura, pero sin tocar en ningún momento la nota política. Por su calidad y por su propósito digno, es un espectáculo que merece el más amplio apoyo y debe repetirse, aunque convendría, para su mayor agilidad, suprimir o reducir considerablemente, esas finales "estampas de la resistencia".[27]

Asimismo, en las páginas de *Tribuna* también se destacó al Teatro Libre de Buenos Aires y a su nueva obra:

> En un alarde poco común, estos muchachos, casi unos niños, se han enfrentado cara a cara al rosismo y sin abandonar un instante la elevada posición en que el ejercicio de su arte los ha colocado, son autores de la protesta viril más enérgica y valiosa de cuantas ha motivado la situación actual.
>
> A duras penas cuentan en su haber un año de puja y ya hicieron teatro del más peligroso, teatro de ese que va a ser carne y sustancia de la vida misma de sus actores, y no teatro de calco ni de componenda.
>
> […] Éstos y no otros son los ricos y afinados elementos que el Teatro Libre de Buenos Aires ha puesto al servicio de las *Guerrillas de la liberación*, cúmulo de escenas rápidas, pero de destacada violencia en que se narran tres movimientos ya imperecederos en la conciencia argentina: el martirio de la España eterna, la liberación de París y la marcha de la Constitución y de la Libertad.[28]

Como se desprende de estas palabras, era evidente que los jóvenes integrantes del Teatro Libre de Buenos Aires se estaban oponiendo, desde el escenario, al gobierno de Perón, al que el crítico Jerineldos iguala —en una comparación bastante utilizada— al de Juan Manuel de Rosas (y por esto llama notoriamente la atención la frase "sin tocar en ningún momento la nota política", del diario *La Prensa*).

27. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.

28. Jerineldos, "Digno de trascender: 'Guerrillas de la liberación'", *Tribuna* (febrero de 1946): 10-11.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

En 1947, el grupo preparó un homenaje a la España republicana denominado *¿Y España?* El tema había sido elegido ante la permanencia de Francisco Franco una vez terminada la segunda guerra mundial y el título es homónimo al de un poema de Rafael Alberti, quien aludía, precisamente, a que había llegado la paz para todos menos para España.[29] Al mismo tiempo, presumiblemente por presiones de la embajada franquista, su teatro fue clausurado con la excusa de tener problemáticas en los baños.

Si bien, al representar fragmentos, las piezas que presentó el Teatro Libre fueron variadas, todas estaban unidas por un fin superior: contribuir al sentido común de lo colectivo y ayudar a la transformación de la sociedad por medio del teatro. De esta forma, destacan las palabras que Roberto Pérez Castro plasmó, luego, en uno de sus tantos escritos:

> Las obras tienen que tener relación directa con el hombre actual. […] Éste es justamente el término; el diálogo. […] Que plantee los problemas eternos del hombre: el hombre y la libertad, el hombre y la sociedad, el hombre y la historia, etc. No desconocemos la importancia de ciertas obras que sólo pueden ser entendidas por minorías selectas. Sencillamente las desechamos, porque no entran en nuestra línea. Preferimos el teatro que vaya a los grandes núcleos. No se confunda esto con populacherismo, con folklorismo o con ultracolonialismo. El teatro es popular en la medida en que refleje con mayor potencialidad un sentir colectivo. En fin, lo social, lo humano, lo general, son los elementos que integran nuestro sentido de lo popular. Evitamos dos tipos de teatro: las recetas comerciales y el teatro para minorías.[30]

29. Este espectáculo se grabó en 1956, cuando empezó el TPI, en una de esas grandes cintas de papel de los primeros grabadores que existieron. Noemí Pérez Castro aún lo conserva (se puede escuchar porque, en los años setenta, lo pasó a un casete); comienza con el relato del triunfo del Frente Popular en febrero de 1936, y tiene poemas, textos, canciones y pequeños diálogos que van uniendo todo el material. Entre los actores figura un jovencísimo Jorge Lavelli. Años después, en 1961, cuando el poeta Marcos Ana estuvo en el Luna Park, Noemí recuerda que estaba con su padre en la tribuna y que él se fue a la casa a buscar los antiguos cancioneros sobre la Guerra Civil española, las *Canciones populares de la guerra de independencia de España (1936-1939)*, que le habían quedado. A su vuelta, los repartió entre la gente.

30. Archivo personal Roberto Pérez Castro, sin título, presumiblemente 1959, notas, s. p. Por otro lado, hay un documento que me despierta algunas dudas respecto al repertorio. Se trata de Roberto Pérez Castro, "Palabras para el estreno del 19 de julio de 1946", mecanoescrito, s. p. Allí se dice que el espectáculo de esa noche (al que no se menciona) "inaugura la temporada del presente año". Eso es llamativo teniendo en cuenta que *Guerrillas de la liberación* se habría

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Concepción sobre el teatro

Es interesante pensar desde qué perspectivas el grupo Teatro Libre de Buenos Aires miraba el teatro. En principio, se advierte que en el documento que planteaba las "Bases provisorias" se expresaba: "Bajo el nombre de 'Teatro Libre de Bs. As.', se halla reunido un grupo de voluntades dispuestas a revalorizar el arte teatral."[31] Si hay que revalorar el arte teatral, es decir, volver a otorgarle valor, se entiende que, implícitamente, se está hablando de cierto contexto teatral en el que el teatro está siendo degradado. Este tipo de intención había sido muy popular en los inicios del teatro independiente, cuando lo que más se destacaba era el teatro profesional producido por empresarios, cuyas características eran consideradas de bajo nivel por muchos artistas e intelectuales. Sin embargo, para agosto de 1944, ya se habían creado una gran cantidad de teatros independientes. ¿Eran éstos los destinatarios del mensaje subliminal de las "Bases provisorias"? Entiendo que no y que era otra la cuestión. A partir del golpe de Estado de 1943 —"única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador",[32] como lo fue el de la Década Infame[33]—, los

estrenado en febrero. A su vez, la única referencia a la obra que se da en ese texto es que se trataba de un homenaje a Romain Rolland: "Y como no hay mejor ejemplo que la acción, hemos creído oportuno iniciar esta temporada, rindiendo un cariñoso homenaje al gran maestro de la juventud y de la humanidad, Romain Rolland, y recogiendo el sentimiento que siempre animó su obra y su vida, dedicamos esta función de estreno, al cumplirse el 10° aniversario del levantamiento nazi-falangista, al heroico pueblo de España Republicana, que aún lucha contra la tiranía que le oprime". Desconozco si se trata de un error de fechas o de algún proyecto que se planeó, pero no se terminó de concretar. Asimismo, en otro texto encontrado en el archivo (una biografía de Roberto Pérez Castro) se mencionaba que la obra *Pedro y Lucía*, de Romain Rolland, se había llevado a escena como parte del periódico escénico *Estudio*. Nélida Agilda —consultada al respecto— también recuerda que esta obra se representó, aunque no aporta mayores datos. Como no he logrado cotejar esta información en los programas de mano reproducidos, dejo asentada la duda, y me pregunto si éste es el espectáculo que se había preparado o estrenado en homenaje a Rolland.

31. Archivo personal, *Teatro Libre de Buenos Aires*, "Bases provisorias para el grupo Teatro Libre de Buenos Aires", mecanoescrito, s. f., s. p.

32. Carlos Fos, *El viejo municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente* (Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2014), 58.

33. La Década Infame —como se conoce al periodo argentino transcurrido entre 1930 y 1943— se inició con un golpe de Estado —apoyado por grupos políticos conservadores, élites oligarcas y medios de comunicación— que derrocó al gobierno de Hipólito Yrigoyen el 6 de septiembre de 1930. Tuvo cuatro gobiernos, del mismo color político: al de José Félix Uri-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

tres teatros independientes más reconocidos del momento habían sido expulsados de las salas que, previamente, les había cedido la municipalidad. El caso del Teatro del Pueblo fue el más extremo (porque implicaba la derogación de la ordenanza 8.612, de 1937, que indicaba que se le confería el edificio de la Av. Corrientes 1530[34] por veinticinco años y porque, aparte, se realizó un desalojo violento), pero también sufrieron las consecuencias La Máscara y el Teatro Juan B. Justo. Si tenemos en cuenta que Roberto Pérez Castro y otros integrantes del Teatro Libre se iniciaron en el último grupo mencionado; que, a pesar de las excusas brindadas por el gobierno, se percibía que la decisión de las expulsiones tenía tintes ideológicos, y que para algunos teóricos la sustracción de las sedes para estos grupos representó el fin de la primera etapa del teatro independiente,[35] podemos pensar que el receptor de la crítica —culpable de una supuesta desvaloración— podía ser un Estado que se "entrometía" en el campo teatral independiente.

Asimismo, al reflexionar sobre el tipo de teatro que pretendía hacer el Teatro Libre de Buenos Aires, se advierte que sí se proponía incidir en la sociedad en la que se encontraba inmerso. En una nota dirigida a los cooperadores del grupo (sin fecha, pero por el contenido se constata que no es anterior a 1946), Roberto Pérez Castro sostuvo:

> Teniendo en cuenta que todas las fuerzas sanas de la República contribuirán a establecer una democracia efectiva para nuestro pueblo, el Teatro, como lo hizo desde un primer momento, colaborará entusiastamente en la empresa, y en ese sentido tiene ya comprometidas varias funciones a realizarse en su local y fuera de él.

---

buru-Enrique Santamarina le siguieron, mediante elecciones nacionales (pero fraudulentas), los mandatos de Agustín Pedro Justo-Julio Argentino Pascual Roca (1932-1938), Roberto Marcelino Ortiz-Ramón Castillo (1938-1942), y Ramón Castillo (1942-1943).

34. En ese edificio luego se construyó el Teatro Municipal de Buenos Aires, actual Teatro General San Martín.

35. Ordaz dijo entonces que el movimiento de teatros independientes constituía una "parábola cerrada" y una "hermosa obra cumplida"; Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata*, 193-194. En 1957 se retractó. Es decir, reconoció la decadencia de la que había dado cuenta a finales de 1945 a partir del desalojo de sus salas del Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo y La Máscara, pero sostuvo que eso dio lugar no a la finalización del movimiento de teatros independientes, sino al cierre de una etapa y a la posterior apertura de otra; Luis Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Leviatán, 1957). A mi modo de ver, la etapa fundacional del movimiento duró hasta 1944, cuando se da la institucionalización del movimiento mediante el surgimiento de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> Es también propósito de sus integrantes, siempre que se pueda, ofrecer espectáculos breves y de realización modesta, a la manera de "Guerrillas", que permitan la fácil y eficaz divulgación de ideas tendientes a fortalecer el ánimo de la ciudadanía.[36]

Éste no es el único documento en el que se puede rastrear la intención de injerir en la sociedad civil y la caracterización del teatro como un bien de utilidad pública. En otra declaración de principios reproducida en el cuadernillo de extensión cultural, se destacó que el Teatro Libre tendría dos metas:

> Fin social
>
> Favorecer la formación y el desarrollo de una conciencia artístico-social de profunda raigambre humana entre los colaboradores y amigos, que estimule y organice la capacidad de lucha, de amor y creación necesarias para conseguir el ideal trazado.
>
> Fin artístico
>
> Difundir la buena literatura y el buen teatro sin distinción de épocas o nacionalidades, y entregarlo puro y vigorizado al pueblo, de donde emana y a quien pertenece.[37]

De acuerdo con estas palabras, una vez más queda expresado que el Teatro Libre pretendía despertar conciencias y transformar lo que estuviera a su alcance por medio del arte teatral, a la vez que éste debía ser puro, valioso y popular. En tales declaraciones se encuentran rastros de todo un camino recorrido por el teatro independiente, incluso desde antes de que se iniciara en Buenos Aires, en tanto que se perciben las tres líneas —teatro libre/independiente, teatro de arte, teatro popular— en las que clasifiqué las figuras y los grupos del teatro europeo que he considerado como antecedentes del teatro independiente porteño.[38]

La última de estas tres corrientes, que ubicaba al pueblo en el centro de los destinatarios del teatro, tenía como referente a Romain Rolland, figura venerada por muchos teatros independientes, desde Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, pasando por La Máscara —cuyo lema fue durante un tiempo "Con los ideales de Romain Rolland"— y llegando al Teatro Libre de Buenos Aires. En este teatro no sólo se colgó un retrato suyo que decía "Su Patria: la humanidad / Su causa: la libertad / Y amaba a Francia…" (tengamos en cuenta que

36. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Estimado cooperador", volante, s. f., s. p.
37. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.
38. Véase Fukelman, "Influencias del teatro europeo", 159-178.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

el autor francés había fallecido recientemente, el 30 de diciembre de 1944), sino también, como ya he dicho, lo citaban con diversas frases que el grupo imprimía y daba de recuerdo al público. Una de ellas era: "Nosotros no ponemos la gloria del espíritu humano al servicio del pueblo; hacemos un llamado al pueblo para que, con nosotros, se ponga al servicio de esa gloria." De igual manera, Roberto Pérez Castro también definió al teatro popular, aquel que pretendía hacer con los teatros independientes que dirigió a lo largo de su vida:

> Es popular todo lo que se comunica vitalmente con las fuerzas del pueblo, todo aquel arte que atiende a su problemática múltiple y compleja. En estos momentos en que el mundo está sacudido por tremendas conmociones: guerras, dictaduras, ambiciones, intereses, explotaciones, destrucciones, colonialismo, depresión, corrupción, etc. no se puede considerar populares a las obras que plantean problemas estéticos, formales, individuales o patológicos, eludiendo, soslayando lo humano, lo que [es] general, para atender lo particular.[39]

Es decir, que la manera en que concebía y entendía al teatro estaba comprometida con su época, y era capaz de contribuir a la difusión de problemáticas trascendentales y a la transformación positiva del pueblo, para hacerlo reflexionar y actuar en consecuencia.

Dirección y disciplina

La disciplina, la manera correcta de comportarse que debían tener los participantes del Teatro Libre de Buenos Aires, era algo sumamente importante para el grupo. De los ocho artículos que tienen las "Bases provisorias", cinco se vinculan con esta temática. Además, en uno de los tres restantes, también se hace alusión al deber ser de cada integrante, en tanto que se sostiene que "sólo la buena voluntad y la cooperación y contracción al estudio y al trabajo"[40] permitirían el cumplimiento de los fines propuestos.

Los artículos dedicados exclusivamente a dejar en claro qué características debían tener los colaboradores y cuáles serían sus obligaciones indican:

39. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Sin título", mecanoescrito, s. f., presumiblemente 1959, s. p.

40. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, *Teatro Libre de Buenos Aires*, "Bases provisorias para el grupo Teatro Libre de Buenos Aires", mecanoescrito, s. f, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

4° Únicamente se considerará colaborador a aquel que con su trabajo constante contribuya al sostenimiento del grupo, permitiendo que cumpla el fin propuesto.
5° Los miembros serán aceptados por la Dirección y figurarán como aspirantes durante el término de un año, sujetos a todos los deberes que exige esta reglamentación sin gozar de los derechos correspondientes. Al cumplirse ese periodo serán o no confirmados como colaboradores.
6° Se podrá suspender o expulsar a un colaborador o aspirante:

a) Por mayoría de las tres cuartas partes de los colaboradores del grupo, aunque no intervenga la dirección […].
b) La dirección podrá suspender o expulsar a los miembros que a su juicio incurran en falta, correspondiendo a una mayoría de las tres cuartas partes, las mismas prerrogativas que le asisten al director en el inciso (a) de este artículo, si así lo desearan, de suspender la pena por tres meses hasta nueva y definitiva sanción, que se aplicará en la forma más conveniente para el grupo […].

7° La reincidencia de un colaborador suspendido por segunda vez, producirá a la tercera su automática expulsión.
8° No podrá volver al grupo ningún colaborador o aspirante expulsado.
Son deberes de los colaboradores:

a) Evitar la brusquedad, de palabra o de hecho, en el trato, con los demás;
b) Cuidar de la salud física y moral. El desaliño, la holganza, los malos hábitos, la falta de interés por instruirse, se consideran falta de respeto hacia sí y hacia los demás;
c) Asistir puntualmente a las reuniones, no retirarse antes de su terminación e informarse de la fecha, lugar y hora de la próxima, en caso de haber faltado a alguna de ellas;
d) No actuar por cuenta propia en festivales, radio, etc., ni invocar el nombre del grupo sin autorización del director;
e) No hacer observaciones de orden técnico a los compañeros. Toda sugerencia debe ser dirigida al director;
f) Efectuar la limpieza y arreglo de los camarines, lugares y útiles de trabajo;
g) Estar quince minutos antes de la hora señalada para dar comienzo al espectáculo, completamente listos, aquellos que intervengan en el mismo;
h) Si se realizan espectáculos fuera del local, los colaboradores que en él intervengan estarán en el lugar de partida diez minutos antes de la hora señalada para la misma. Quienes se dirijan directamente al lugar del espectáculo, lo avisarán con anterioridad y estarán treinta minutos antes de la hora señalada para el comienzo de la función.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> La falta a una función sin aviso previo y justificado produce automáticamente la exoneración.[41]

En esta extensa cita, se presentan varias cuestiones que vale la pena destacar. Una de ellas es el respeto por el otro, la solidaridad, el compañerismo que se pretendía que reinara en el grupo y que, quizá, se intentaba imponer, desde la teoría, mediante el rigor. Como contraparte de esto se puede pensar en cierta falta de empatía para las situaciones particulares, ya que los artistas no vivían del teatro y tenían o debían tener otro trabajo con el cual colmar sus necesidades básicas, hecho que podía generar, quizá, por ejemplo, alguna llegada tarde. No obstante, se entiende que estas bases no se escribieron antes de iniciar las acciones del teatro sino un tiempo después, por lo que se advierte que muchas de estas medidas disciplinares pudieron haber sido consecuencias de experiencias negativas previas. La otra cuestión a destacar es la situación de primacía que debía tener el director respecto del grupo. Él —en este caso, Roberto Pérez Castro— era el encargado de autorizar a los actores y actrices para que hablaran en medios de comunicación o actuaran en festivales. Asimismo, era quien debía centralizar cualquier comentario que surgiera entre los integrantes del grupo a la hora de señalar cuestiones técnicas. Supongo también que la redacción de estas directivas, tan específicas, se vinculaba con situaciones pasadas que habían generado discordia y que se pretendían evitar en el futuro. Este lugar preponderante para el director como el que dominaba el centro de la escena y de las decisiones se sostenía (o se había sostenido) en otros grupos de teatro independientes, e incluso se consideraba uno de los cambios instaurados por el movimiento de teatros independientes en torno a la dirección teatral:

> La figura del director en el teatro de Buenos Aires, que se modifica a partir del nacimiento sistematizado del Teatro independiente con Leónidas Barletta, desde la inauguración del Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de 1930, convirtió el trabajo de dirección en una función esencial para el desarrollo de la puesta, subordinando el trabajo de los actores a su mirada.[42]

41. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, *Teatro Libre de Buenos Aires*, "Bases provisorias para el grupo Teatro Libre de Buenos Aires", mecanoescrito, s. f., s. p.

42. Azucena Joffe y María de los Ángeles Sanz, "Directoras argentinas contemporáneas", *Revista Afuera*, V (2010): s. p., consultado en enero de 2018, en http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=197&nro=8#texto1.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Si bien ésta fue la situación del ya mencionado caso prototípico de Barletta en el Teatro del Pueblo —acusado muchas veces de autoritario—, o la de Ricardo Passano en La Máscara, es importante destacar que no había una única manera de ejercer roles de dirección.[43]

Muchos años más tarde, en 1960, Roberto Pérez Castro se refirió —en una mesa redonda organizada en la Universidad de Buenos Aires, y compartida con Mirta Arlt, Pablo Antón, Marcela Sola y Andrés Lizárraga— a la libertad que debía ejercer el director de una obra teatral. Según sus palabras, éste sólo podía ocupar su papel correctamente si:

> Interviene en la elección de la pieza
> Determina el reparto
> Se expide sobre el escenógrafo que habrá de colaborar
> Se le asegura un mínimo de posibilidades económicas
> Influye en el tono de la propaganda
> Supervisa, sin intervenir directamente, las relaciones públicas
> Y, muy especialmente, dispone de amplia libertad para concretar todos estos pasos sin presiones internas o externas al Teatro, que generalmente nada tienen que ver con él, y sí con el interés de una minoría que gobierna en contra de la comunidad.[44]

Cultura y educación

La preparación del Teatro Libre de Buenos Aires antes de hacer su primera obra (sistematizar los libros con los que contaban en su biblioteca) no sólo tenía que ver con buscar material para llevar a escena, sino también con un objetivo superador: la formación actoral. Así lo mencionó Roberto Pérez Castro en el documento que leyó la noche del estreno de *Estudio. Publicación Escenificada*:

> Esta parte teórica de la primera etapa tenía una aspiración inmediata: ordenar un plan de formación del actor y trazar las bases de un plan directivo. Y siempre en

43. Véase María Fukelman, "Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo", *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* 4, núm. 290 (2018): 1-28.

44. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Mesa redonda en los cursos preparatorios organizados en la Universidad de Buenos Aires", mecanoescrito, 2 de febrero de 1960, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> el terreno de los proyectos, que es tan fácil llevarse de ellos, pensamos en realizar una publicación oral, si fuera posible totalmente escenificada, que nos sirviera de experiencia práctica.
>
> Luego, ya con mayores conocimientos, y más seguros de nuestras inquietudes, entraríamos en una segunda etapa, con la ordenación de un Teatro Libre que llevara en esencia nuestra orientación artística y un sentido democrático de lo social, y con la creación de un teatro para niños, además de otros proyectos generosos que, por lo lejanos, y para no cansar vuestra atención, dejaremos por hoy a un lado.[45]

De acuerdo con estos conceptos hay que leer las notas que se entregaron en el intervalo de esta primera función (y que luego se repetirían en otras funciones). Allí se pedía colaboración al público con la difusión del espectáculo y se refería al propio Teatro Libre como una "escuela de teatro".[46] En todas estas palabras, es evidente que las intenciones del grupo iban más allá de montar obras de teatro. No obstante, no existe registro de que estos otros objetivos, como el armado de un teatro para niños o el funcionamiento real de una escuela de teatro, se hubieran podido llevar a cabo.

Asimismo, siguiendo la intención de incidir de manera favorable en la sociedad y de visibilizar su mirada sobre la realidad, el Teatro Libre editó con su propio sello (Ediciones del Teatro Libre de Buenos Aires) un cancionero sobre la Guerra Civil española, denominado *Canciones populares de la guerra de independencia de España (1936-1939)*. Es sabido que el grupo dirigido por Roberto Pérez Castro se manifestó incontables veces en contra de las guerras. Un ejemplo se puede ver en un documento fechado el 19 de julio de 1946, donde el propio director dice:

> Sin dudas saben ustedes el terrible desequilibrio que en todos los órdenes ocasionan las guerras. El saldo inconmensurable de destrucción moral y material que dejó esta última. Así lo afirman personas de juicio sereno, que cuentan, para asegurarse, con la experiencia recogida en sus propios pueblos y en otros que fueron actores en la tremenda lucha.[47]

45. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Palabras leídas en la noche del 1er Estreno, 22 de junio de 1945", mecanoescrito, s. p.

46. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, *Teatro Libre de Buenos Aires*, sin título, 22 de junio de 1945, volante, s. p.

47. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Palabras para el estreno del 19 de julio de 1946", mecanoescrito, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Además, el grupo publicó el ya mencionado cuadernillo de extensión cultural número 1, titulado *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función* —material sumamente valioso para la escritura del presente trabajo—, con parte de la historia del grupo, las obras que representaron y algunas notas que se referían a ellas. Estos dos títulos editados por el grupo independiente contaron con el mismo isologotipo, en el que se puede leer "la palabra en el viento".

En el cuadernillo, asimismo, el grupo propone determinadas acciones de extensión cultural. Si bien no es posible saber a ciencia cierta si éstas formaron parte de una declaración de propósitos o si efectivamente (todas o algunas) se llevaron a cabo, allí se lee sobre: ciclo de conferencias ilustradas; lecturas comentadas; publicaciones; y funciones gratuitas en colegios, instituciones, fábricas, plazas, entre otros.

Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

A partir del lema de Francisco Giner de los Ríos que acogió el Teatro Libre de Buenos Aires, ya aludido antes, es posible interpretar que el "desinterés en los móviles" hacía referencia a los motivos económicos. En este sentido, el grupo dirigido por Pérez Castro se manejó como el común de los teatros independientes: careció de fines de lucro. No obstante, de manera irremediable tuvo que tener ciertos vínculos con el dinero para poder continuar sus acciones.

Algunos de sus ingresos provenían de las entradas de los espectáculos que, de todas maneras, eran muy accesibles. En las primeras dos temporadas de *Estudio. Publicación Escenificada*, el precio de la entrada era de $0.50, bastante bajo si tenemos en cuenta que, para 1946, un albañil estaba cobrando alrededor de $9 por día. Y también resulta muy económico si se considera que, en 1943, los teatros "comerciales" cobraban $1.70 por entrada.[48] A su vez, el grupo se sostenía gracias al aporte de los colaboradores, amigos o personas del público en general que eran invitadas a suscribirse mediante notas que se repartían en los intervalos de las funciones. Las instrucciones para convertirse en "cooperador" indicaban que se debía hacer por medio de una solicitud de suscripción que se retiraba en boletería. Contra entrega de la colaboración, se otorgaba

48. Véase Ana Jaramillo, comp., *El peronismo y la justicia social. Reproducción de la obra gráfica publicada por la presidencia de la nación, en el año del libertador general San Martín 1950* (Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 2012).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

un cartoncito a modo de recibo con el logo del Teatro Libre de Buenos Aires. Y una vez que se formaba parte del grupo de cooperadores, se recibían notas de parte del grupo en las que se avisaba de los próximos estrenos, entre otras cuestiones. También —como fue el caso del 11 de agosto de 1945— se les invitaba a integrarse de una manera más comprometida:

> USTED puede colaborar más estrechamente con nosotros si gana la propia confianza y sabe canalizar su individualismo. Diga con los jóvenes del TEATRO LIBRE DE BUENOS AIRES: "No soy más que uno, pero soy uno. No puedo hacerlo todo, pero puedo hacer algo. Lo que puedo hacer, debo hacerlo. Y lo que debo hacer, lo haré considerando al hombre un fin en sí mismo y con el imperativo categórico de hacer el bien como un cumplimiento del deber." Y si siente los ideales de este Teatro como propios, y la necesidad de ayudarle a mejorar sus espectáculos, ofrezca sus servicios de intérprete, escritor, técnico, en la seguridad de que sabremos valorar y respetar su colaboración, siempre que ella se ajuste a nuestro lema: "Nobleza en los fines, honradez en los medios, desinterés en los móviles."[49]

Por su parte, el grupo les hacía llegar a aquellos colaboradores el estado de las cuentas, a la vez que les aclaraba que aún no habían sido elegidas las autoridades revisoras. En 1945, el Teatro Libre contaba con un saldo en la caja de $80.40 y con una deuda de $513 al grupo fundador, que lo había otorgado en calidad de préstamo. Los ingresos del grupo provenían de dinero donado por los fundadores ($137.45; además de los $568 que habían dado a préstamo y de los cuales ya les habían devuelto $55), de la venta de entradas ($426.60), de las cuotas mensuales de los cooperadores ($383.50) y de "entradas varias" ($49.85). Asimismo, este dinero se había utilizado para los siguientes ítems: efectos de luz ($449.70), construcción del escenario ($90.95), maquillaje ($92.50), alquiler de trajes ($127), derechos pagados en Argentores ($155), ayuda con los gastos de Nueva Argentina ($173), impresos ($122.50) y "gastos varios" ($219.35).

En 1958, en un escrito que estaba destinado a ser publicado en el periódico de la FATI, Roberto Pérez Castro defendió la figura de la cooperativa como vínculo de trabajo en los teatros independientes, pero también consideró "una urgente necesidad" la profesionalización de esta práctica. Además de resolver las cuestiones económicas, la profesionalización —si se lograba efectivizar— iba a

49. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, *Teatro Libre de Buenos Aires*, sin título, 11 de agosto de 1945, volante, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

permitir "suprimir ciertas barreras que nos separan del campo profesional para llegar a constituir la gran familia de profesionales del teatro capaces y responsables que habrán de consolidar una auténtica dramática nacional".[50] En este sentido, consideró la posibilidad de que artistas profesionales se sumaran al teatro independiente (al mismo tiempo de que advirtió que algunas cuestiones del teatro independiente habían modificado al teatro profesional) y sostuvo que, si eso sucedía, no debía influir solamente su popularidad, sino también otras características: "Los intérpretes que se sumen al Teatro Independiente deben poseer capacidad, disciplina, y conducta, puesto que el Teatro Independiente tiene una ética."[51] Si bien estas palabras fueron expresadas más de diez años después de terminar la labor con el Teatro Libre, permiten suponer que, si aún en ese momento los ámbitos "profesionales" e "independientes" se encontraban distantes, en la época en que Pérez Castro, efectivamente, había estado al frente de su primer teatro independiente, sus vínculos con el teatro profesional no habían sido demasiado profundos.[52]

Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

En el documento de "Bases provisorias" del Teatro Libre de Buenos Aires hay un apartado que sostiene:

> Considerando la misión de este grupo puramente artística en beneficio de la sensibilidad del pueblo, queda excluida toda experimentación que no contemple los fines propuestos, como así también todo plan orientado a imponer una determinada tendencia política, religiosa o filosófica.[53]

50. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Para el periódico de la FATI", mecanoescrito, 28 de junio de 1958, s. p.

51. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Para el periódico de la FATI", mecanoescrito, 28 de junio de 1958, s. p.

52. Aunque estos comentarios quedan fuera de mi estudio sobre el Teatro Libre de Buenos Aires, es interesante dar cuenta del análisis que, un año después, Pérez Castro hizo sobre cierta mala orientación que estaban tomando tanto el teatro profesional como el independiente, espacios que, según él, "en estos últimos tiempos entremezclaron intereses"; Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Desorientación de nuestro teatro", mecanoescrito, 2 de octubre de 1959, s. p.

53. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, *Teatro Libre de Buenos Aires*, "Bases provisorias para el grupo Teatro Libre de Buenos Aires", mecanoescrito, s. f., s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Una vez más, esta declaración tiene vestigios de experiencias anteriores del teatro independiente, especialmente del Teatro del Pueblo. En los estatutos del grupo pionero se había sostenido algo similar: "Siendo su misión, puramente artística como excitante espiritual. El Teatro del Pueblo es ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica."[54] Pero así como el Teatro del Pueblo no fue por completo ajeno a toda tendencia política (por ejemplo, en su revista *Metrópolis*, se hizo campaña explícita por la fórmula presidencial de Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto, de la Alianza Demócrata Socialista), se entiende que el Teatro Libre tampoco. En principio, como he mencionado, sus obras se llevaron a cabo en algunas circunscripciones del Partido Socialista. Esto es algo que el Teatro Juan B. Justo (en el que, recordemos, Pérez Castro y varios integrantes del grupo se habían iniciado) había hecho en numerosas oportunidades. Además, la situación de "hacer campaña" con su espectáculo *Guerrillas…*, representándolo hasta tres veces por día en febrero de 1946, nos advierte sobre lo comprometidos que estaban los artistas del Teatro Libre de Buenos Aires con la coyuntura política que los rodeaba (y también esperanzados, porque en enero de 1946 afirmaban en las cartas a sus cooperadores que en ese año iba a tener lugar el "triunfo de la democracia en la República Argentina").[55] De manera que, si se hacían numerosas representaciones, en plena campaña electoral, para que no ganara un candidato en particular, hay que advertir que eso no estaba tan lejos de pretender imponer determinada tendencia política, como se estipulaba en las "Bases provisorias". Si se interpretan las declaraciones asentadas en el documento, desde otro punto de vista, podrían leerse como una intención de separarse de lo partidario más que de la política en sí; no obstante, el hecho de haber realizado funciones en alguna sede del Partido Socialista desmentiría igualmente que esas bases se hubieran cumplido con rigurosidad.

Asimismo, es importante destacar que la tendencia política del Teatro Libre de Buenos Aires tenía varias justificaciones. Para empezar, estaba la inscripción propia dentro del movimiento de teatros independientes, es decir, la continuación de cierta tradición opositora (de distinto grado) que habían tenido los grupos predecesores hacia los gobiernos de la Década Infame. El Teatro Juan B. Justo había sido un fervoroso actor político del Partido Socialista. No sólo

54. Raúl Larra, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana* (Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1978), 81.

55. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Estimado señor", volante, 27 de enero de 1946, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

se había iniciado en el seno de esta institución (como Agrupación Artística Popular) y luego había tomado el nombre de uno de sus máximos referentes, sino que también había actuado en sus sedes, había suspendido los ensayos en campaña electoral para que sus integrantes pudieran estar en los centros socialistas y había salido a hacer funciones junto a la comisión nacional electoral (entre otras cuestiones). A su vez, cuando tuvo lugar el golpe de Estado de 1943, la oposición entre teatros independientes y gobierno se recrudeció, en tanto que este último expulsó de las salas municipales[56] que les habían sido cedidas, al Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo y a La Máscara.[57] El hecho de que Juan Domingo Perón —quien, para las elecciones presidenciales de 1946, ya había protagonizado el mítico 17 de octubre de 1945— hubiese integrado este gobierno militar heterogéneo era el primer punto para que muchos teatros independientes le tuvieran desconfianza. Pero no era el único.

Como ya hemos mencionado, Pérez Castro y su conjunto se ocuparon mucho de repudiar la guerra. En uno de sus escritos, el director del Teatro Libre de Buenos Aires dijo:

> Cuando las tropas del nazifascismo se extendieron por Europa, la vida de algunos pueblos quedó detenida en un punto muerto de confusión y desesperanza. Se acalló la expresión orientadora de muchos espíritus esforzados, que por su raza, opiniones o religión no compartían la violencia delirante del invasor.[58]

A su vez, también como he enunciado a lo largo de este trabajo, el grupo se solidarizó especialmente con el pueblo español. El cuadernillo que editaron con las canciones que se habían hecho conocidas durante la Guerra Civil o "Guerra de independencia de España" (tal como la presentaron allí) tenía la siguiente dedicatoria: "Homenaje del 'Teatro Libre de Buenos Aires' al heroico pueblo

56. Recordemos que por aquellos años era el presidente de la nación quien designaba al entonces intendente de la ciudad de Buenos Aires, por lo que no es posible separar en distintos signos políticos al gobierno municipal del gobierno nacional.

57. Aunque es cierto que con otros grupos pudo entablar mejores vínculos; véase María Fukelman, "Vínculos posibles entre el movimiento de teatros independientes y el primer peronismo", *VI Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2018)* (Buenos Aires: Red de Estudios sobre el Peronismo, 2019), disponible en http://redesperonismo.org/articulo/vinculos-posibles-entre-el-movimiento-de-teatros-independientes-y-el-primer-peronismo/.

58. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Noble misión del teatro", recorte periodístico, junio de 1948, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

republicano español, que defiende con tanta dignidad y valentía su derecho a un mundo libre y progresista."[59] Este conflicto internacional había calado hondo en muchos de los intelectuales de la época y la postura ante él había reorganizado el campo cultural. Al respecto, Flavia Fiorucci sostiene:

> En poco tiempo la causa republicana derivó en la conformación de una sociabilidad e identidad antifascista, ya que se fueron haciendo cada vez más numerosas las asociaciones y los mítines cuyo común denominador era aunar fuerzas contra la propagación del fascismo.[60]

Esta situación, asimismo, se profundizó más todavía con el inicio de la segunda guerra mundial. De manera que el golpe militar de 1943 y la irrupción de Perón en la escena política fueron leídos como "la encarnación del fascismo criollo".[61] La escritora María Rosa Oliver —que había sido fundadora y directora de otro teatro independiente, La Cortina— resumió esta idea algunos años más tarde: "Perón había estado de agregado militar en Italia, el grupo de los coroneles, el GOU [Grupo de Oficiales Unidos, del cual Perón era miembro], era germanófilo, conocíamos la mentalidad castrense, entonces dijimos, bueno, ahora lo vamos a tener aquí."[62] A su vez, no podemos olvidar la cooperación que existió entre Franco y Perón, tanto en la campaña presidencial como en los inicios de su gobierno.[63] El año en el que se pretendía estrenar *¿Y España?*, además, coincidió con el viaje de Eva Perón a Europa, en el que tuvo lugar, el 8 de junio, su encuentro con el dictador español. De esta manera, se entiende el contexto en el cual el Teatro Libre de Buenos Aires se manifestó en contra de esta emblemática figura argentina y de su gobierno.[64]

59. Archivo personal, Teatro Libre de Buenos Aires, *Canciones populares de la guerra de independencia de España (1936-1939)* (Buenos Aires: Ediciones del Teatro Libre de Buenos Aires, s. f.), s. p.

60. Flavia Fiorucci, *Intelectuales y peronismo 1945-1955* (Buenos Aires: Biblos, 2011), 21.

61. Fiorucci, *Intelectuales y peronismo,* 23.

62. Citado en Fiorucci, *Intelectuales y peronismo*, 23.

63. Raanan Rein, "El pacto Perón-Franco: justificación ideológica y nacionalismo en Argentina", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 1, núm. 1 (1990): s. p., consultado el 20 de mayo de 2020, en http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1313/1339.

64. No obstante, desde la actualidad, sería extraño no preguntarnos por la postura del Teatro Libre ante todas las medidas beneficiosas para la clase trabajadora (a la que entendemos que el grupo también defendía, de acuerdo a sus valores expresados) y la ampliación de derechos que propició Perón. En este sentido, es indudable que el gobierno peronista ha tenido cierta

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Años más tarde, inversamente de lo que se había manifestado en el documento de "Bases provisorias" —y bastante más cercano al verdadero accionar de su primer teatro independiente—, Pérez Castro sostuvo:

> El hombre de teatro y más aún el de Teatro Independiente debe estar ubicado políticamente, militando o no en el partido que haya escogido. Pero su ubicación o militancia política, que habrá de servirle para consolidar su ideal de hombre de teatro puesto al servicio del pueblo, nunca debe perturbar la vida interna del teatro donde actúe; tampoco insistir para que se haga una propaganda descarnada desde el escenario de su credo político.[65]

Respecto de las relaciones entre el Teatro Libre y el Estado, no hay demasiados registros de que éstas hayan tenido lugar. Al contrario, advirtiendo que el Estado estaba representado por un gobierno al que el grupo tanto defenestraba, se puede prever un vínculo de rechazo:

> Sabemos, ya, que el Estado se perfila como dueño absoluto de toda la vida nacional, y, como es lógico, tratará de encauzar y dirigir a los Teatros Independientes, con el propósito de absorberlos o sustituirlos si no contemplan sus intereses particulares. Pero que esto no suceda o tarde en suceder (nosotros confiamos en la acción tesonera del esfuerzo propio y no queremos acostumbrarnos a que se nos dispense el éxito o la felicidad por decreto), apelaremos a la comprensión del público que nos sigue, para que en la medida de sus fuerzas nos ayude a mantener esta libertad y esta independencia que con tanto celo defendemos, asegurándoles que todo les será devuelto, ya que desinteresadamente servimos a este ideal honrado puesto al servicio del pueblo.[66]

La distancia con el Estado no se achicó con el paso del tiempo. En este sentido, en 1959, Pérez Castro afirmó que los teatros independientes sostuvieron su labor durante treinta años "contra la inoperancia de todos los gobiernos que

versatilidad en su sistema de alianzas y enemigos. Sobre este aspecto, Fiorucci sostuvo que los intelectuales antiperonistas ponían ímpetu en "construir un enemigo más coherente ideológicamente de lo que realmente era"; Fiorucci, *Intelectuales y peronismo*, 174.

65. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Para el periódico de la FATI", 28 de junio de 1958, s. p.

66. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Palabras para el estreno del 19 de julio de 1946", mecanoescrito, 19 de julio de 1946, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

castigan su afán de lucha por un acervo cultural mientras defienden dignamente y a costa de grandes sacrificios principios imprescriptibles e inalienables de democracia y libertad". Y en ese mismo documento, el para ese entonces, ex director del Teatro Libre de Buenos Aires expresó: "Considerando el arte del teatro un bien de utilidad pública, la comunidad tiene la obligación de actuar para que esa oscura realidad se modifique".[67] De acuerdo con esto, enumeró una serie de medidas que el Estado tenía que tomar para fortalecer al movimiento de teatros independientes (algo que, a su modo de ver, no se había hecho hasta entonces): reducir al máximo posible los alquileres de las salas, suprimiendo a los empresarios intermediarios; solicitar a los consorcios eléctricos el establecimiento de una tarifa de luz reducida; promover la colaboración de comerciantes e industriales mediante ventas al costo de materiales; suprimir impuestos y "en un futuro, cuando la economía del país lo autorice, subvencionar a los más capaces";[68] y convertir salones, sótanos y demás dependencias ociosas en pequeños teatros independientes. Todas estas propuestas dan cuenta de que aunque las relaciones entre el movimiento de teatros independientes y el Estado no se habían desarrollado —a los ojos de Pérez Castro— de la mejor forma, sí debían comenzar a ejercerse, por lo que al parecer él no era partidario de una independencia absoluta o pura (lugar en el que, desde la teoría, se pretendía encasillar al teatro independiente), sino de una zona de diálogo y cooperación mutua.

Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

En el inicio de este trabajo, advertí que, aunque Roberto Pérez Castro prefería el término "teatro libre" por sobre el de "teatro independiente", eso no implicaba que no reconociera a su grupo como parte del movimiento de teatros independientes. Al contrario, en la gran mayoría de los documentos firmados por él o por el propio Teatro Libre de Buenos Aires se especificaba que el conjunto era un teatro independiente. Esta decisión de reconocerse como parte de una tradición se ve reflejada en varias cuestiones. Si bien no contamos con en el estatuto original del grupo —y sí con las "Bases provisorias", en las que no

67. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Desorientación de nuestro teatro", mecanoescrito, 2 de octubre de 1959, s. p.

68. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Desorientación de nuestro teatro", s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

se mencionó la palabra "independiente"—, tenemos el estatuto que el Teatro Juan B. Justo redactó en 1943 por iniciativa de su director Enrique Agilda.[69] Allí se puede ver cómo Pérez Castro tachó, en el primer artículo, el nombre "Juan B. Justo" al lado de la palabra "Teatro" y lo reemplazó, a mano, por "Libre de Buenos Aires". Aunque desconozco si, efectivamente, el grupo se organizó de acuerdo al estatuto tomado del Teatro Juan B. Justo, la interpretación que hago es que el director del Teatro Libre se basó (o tuvo la intención de hacerlo) en una o varias afirmaciones de las que estaban redactadas ahí para conformar su teatro. Es decir que, de alguna manera, el teatro independiente donde él había comenzado su carrera actoral se constituyó como un posible modelo para su nueva actividad. Además, como ya se vio, hubo varios puntos de las "Bases provisorias" que se pueden emparentar con los estatutos fundacionales del Teatro del Pueblo, el mítico teatro independiente de Leónidas Barletta.

A su vez, apenas el grupo inició sus funciones, declaró su pertenencia al movimiento implícitamente en las palabras mencionadas durante el intervalo de la representación del 12 de octubre de 1945:

> Sabemos que no bastan las palabras, y por eso ofrecemos el ejemplo de la acción, realizando el ponderable esfuerzo de repetir 27 veces el primer espectáculo. Cumplimos, así, con un principio básico del movimiento de los Teatros Libres o Independientes: realizar temporadas estables a precios reducidos.[70]

Pérez Castro realizó la misma operación a los pocos meses:

> El Teatro Independiente, Señoras y Señores, ha cometido y comete muchos errores, la mayoría de ellos por los escasos recursos de que dispone y la poca responsabilidad de algunos de sus directores. Justo es reconocerlo. No siempre logra verdadera jerarquía artística en sus espectáculos, y aclaro que en este juicio nos incluimos: pero asimismo es justicia reconocer que sus postulados básicos son nobles y contemplan la elevación espiritual del pueblo y la defensa de sus derechos naturales, con un sentido de amor fraterno que el propio pueblo desconoce.[71]

69. Archivo personal, *Teatro Juan B. Justo*, "Reglamento interno del Teatro 'Juan B. Justo'", 1943, s. p.

70. Archivo personal, *Teatro Libre de Buenos Aires*, sin título, 12 de octubre de 1945, s. p.

71. Archivo personal, Roberto Pérez Castro, "Palabras para el estreno del 19 de julio de 1946", s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

De manera que se evidencia la pretensión de formar parte de este movimiento artístico y de hacerlo con convicción y tesón. Y si bien no entraremos de lleno en esta clasificación, es justo recordar que Pérez Castro teorizó varias veces sobre el concepto de teatro independiente y la historia del movimiento.[72] Además, es importante destacar que el reconocimiento del Teatro Libre como parte del teatro independiente también corrió por parte de la crítica. No sólo Ordaz lo mencionó en su mítico *El teatro en el Río de La Plata*, sino que Marial saludó su creación al poco tiempo de consumarse: "El Teatro Libre de Buenos Aires es una nueva agrupación escénica que llega al tablado independiente en momento oportuno: cuando por diversos factores éste se encuentra realmente disminuido."[73]

Palabras finales

A lo largo de este trabajo he hecho un recorrido por la historia del Teatro Libre de Buenos Aires, surgido en agosto de 1944 y dirigido por Roberto Pérez Castro, y lo he abordado a partir de seis ejes de análisis. Lo pude hacer gracias al archivo personal del propio Pérez Castro, conservado y cedido por su esposa y su hija. En este sentido, logré escribir el primer artículo dedicado a este grupo.

Durante su breve existencia, el Teatro Libre de Buenos Aires llevó a escena al menos tres espectáculos, realizados con base en una modalidad novedosa para la época. Además, estas obras se constituyeron como hechos de denuncia, en tanto que dialogaban tanto con las realidades internacionales que preocupaban al grupo, como con los actores políticos nacionales.

Asimismo, señalé los puntos de contacto que encontré entre el Teatro Libre y otros grupos predecesores, inmersos en el movimiento de teatros independientes. En línea con esto, expuse la forma en que el grupo se inscribió dentro de esta tradición, diferenciándose también con la preferencia por el término "libre".

72. Véase Roberto Pérez Castro, "El Teatro Independiente en la Argentina", *Boletín de Estudios de Teatro*, s. f., 34-37; y *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*.

73. *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, 1*, s. p.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Por último, desarrollé las posibles relaciones entre el grupo de Pérez Castro, el teatro profesional y el Estado, a la vez que expuse las formas de subsistencia económica del Teatro Libre.

Recuperar la historia de distintos grupos de teatro independiente contribuye a dar mayores muestras de las particularidades de este movimiento tan heterogéneo, a la vez que visibiliza experiencias poco consideradas por la historiografía oficial. Por todo lo expuesto, reivindico el recorrido del Teatro Libre de Buenos Aires y espero que se puedan conocer a profundidad muchas otras experiencias históricas del rico y diverso teatro independiente porteño. ♣

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Topiltzin actor

Topiltzin Actor

Artículo recibido el 12 de febrero de 2019; aceptado el 20 de agosto de 2019; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117.2732

Arnold Lebeuf Jagiellonian University, Cracovia, Institut d'Histoire des Religions, a.lebeuf@iphils.uj.edu.pl

Líneas de investigación Historia y mitología de Mesoamérica; religión, ritual y teatro.

Lines of research History and myths of Mesoamerica; religion, ritual and theater.

Publicación más relevante Arnold Lebeuf, *Les éclipses dans l'ancien Mexique* (Cracovia: Jagiellonian University Press, 2003).

Resumen Este ensayo analiza las cuatro páginas de los *Anales de Cuauhtitlan* que tratan la vida y muerte de Quetzalcóatl. En él, me ciño a un punto de vista: revisar las fuentes históricas que refieren a Quetzalcóatl a la luz de lo que sabemos del teatro del misterio religioso en el México prehispánico, representaciones teatrales que culminan con el sacrificio del actor principal o bien de toda la agrupación. Algunos autores opinan que Quetzalcóatl fue un personaje histórico y otros que fue una figura únicamente mítica, aunque es posible que fuese ambos. Los *Anales de Cuauhtitlan* describen una o más representaciones históricas de un libreto mitológico.

Palabras clave Quetzalcóatl; sacrificio humano; teatro en el México antiguo.

Abstract This essay analyses the four pages the *Annals of Cuauhtitlan* that present the life and death of Quetzalcoatl. Bound by a single objective, I review sources concerning Quetzalcoatl taking into account what we know about religious mystery theatre in ancient Mexico, those theatrical representations culminating in the sacrifice of the leading actor and sometimes of the entire troupe. Some authors claim Quetzalcoatl was an historical figure, whereas others sustain he was purely mythological; although he probably was both. The *Annals of Cuauhtitlan* describe one or more historical representations of a mythological script.

Keywords Quetzalcoatl; human sacrifice; theatre in ancient Mexico.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Résumé Cet essai analyse les quatre pages du texte des *Annales de Cuauhtitlan* qui traitent de la vie et de la mort de Quetzalcóatl. Je me suis limité à un seul point de vue : celui de relire les sources concernant Quetzalcóatl à la lumière de ce que nous savons du mystère religieux dans le Mexique préhispanique, représentations théâtrales se terminant par le sacrifice de l'acteur principal et parfois de tout son entourage. Quetzalcóatl fut-il un personnage historique comme le soutiennent les uns ou une figure mythique comme l'affirment les autres ? Il est possible qu'il ait été tout à la fois entièrement mythologique et entièrement historique parce que le texte des Annales fait référence à une ou des représentations jouées historiquement d'un libretto mythologique.

Mots-clés Quetzalcóatl; sacrifice humain; théâtre dans l'ancien Mexique.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

ARNOLD LEBEUF
JAGELLONIAN UNIVERSITY, POLONIA

Topiltzin actor

Consideramos como culminación de la representación típica de un rito prehispánico el sacrificio de una víctima humana, donde la ficción ritual se derrama dramáticamente en la realidad. Patrick Johansson[1]

Le présent texte constitue une partie d'un manuscrit plus étendu sur les quatre pages du texte des *Annales de Cuauhtitlan* qui traitent de la vie de Quetzalcóatl. Les commentaires concernant ce personnage sont nombreux. Certains ont été écrits dès le XVI siècle par les chroniqueurs espagnols et d'autres par des indigènes élevés dans l'ancien système, ou leurs descendants directs, métis christianisés et éduqués à l'espagnole, souvent bien informés, conscients et fiers de leur passé. Tous, bien que pour des motifs différents, voulaient noter et sauver de l'oubli ce qu'il restait de l'ancienne culture d'avant la conquête. Depuis les premières mentions de Quetzalcóatl aux tout débuts de la conquête espagnole et jusqu'aujourd'hui, cet intérêt ne s'est jamais tari. Les études sur Quetzalcóatl sont très nombreuses, de sorte que reprendre le sujet pourrait paraître une entreprise vaine et inutile. Henri B. Nicholson[2] et Michel Graulich[3] nous en ont livré des historiographies très érudites et

1. Patrick Johansson, «La mort de Quetzalcóatl: un modèle exemplaire pour les obsèques des seigneurs mexicains», *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, nr.78 (2002): 5-36.

2. Henri B. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord of the Toltecs* (Boulder: University Press of Colorado, 2001).

3. Michel Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan* (Anvers: Instituut voor Amerikanis-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

parfaitement documentées. Bien d'autres auteurs ont aussi rapporté, commenté et discuté d'abondance les sources et les hypothèses de leurs prédécesseurs à propos de Quetzalcóatl. Il ne s'agit donc pas ici d'essayer d'exploiter l'ensemble de la littérature pour la discuter, puisque cela a déjà été fait de manière très satisfaisante et selon divers éclairages et points de vue, mais de se concentrer sur les paragraphes 27-52 des *Annales de Cuauhtitlan*,[4] quatre pages[5] d'une écriture serrée traitant de Quetzalcóatl, le roi de Tollan, qui constituent en quelque sorte le noyau dur de tout ce qui peut se rapporter à ce personnage. Ce texte est d'une singulière sobriété. Il nous manquera à tout jamais la richesse expressive de sa déclamation ou de ses représentations, gestes, mimes, chorégraphies, accompagnements sonores de tambours, flûtes, grelots, cris, silences et les décors de fleurs et de plumes, les nuages de fumée de copal, la fascination silencieuse des auditeurs, les débordements émotifs des spectateurs, le giclement du sang. Mais d'autres textes, d'autres représentations, les commentaires naïfs ou savant peuvent nous aider un peu à nous imaginer ce qui habillait autrefois ce squelette:

> Se entiende sin dificultad lo que perderá la síntesis expresiva vocal cuando vengan a desaparecer en la escritura alfabética el esplendor de los trajes, el oro y las plumas, significación simbólica inmanente al personaje que ninguna mediación verbal podría reproducir sin oscurecerla.[6]

Je me suis limité à un seul point de vue, celui de relire les sources concernant Quetzalcóatl à la lumière de ce que nous savons du mystère religieux dans le Mexique préhispanique, représentations théâtrales se terminant invariablement par le sacrifice de l'acteur principal et parfois de tout son entourage. Ici encore, les travaux sur le théâtre et sur le sacrifice de Ángel María Garibay;[7] Yólotl

tik, 1988); Michel Graulich, «Los reyes de Tollan», *Revista Española de Antropología Americana,* nr. 32 (2002): 87-114.

4. Selon la classification des *Annales de Cuauhtitlan*, in *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*, Primo Feliciano Velásquez, ed. y trad. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975), IX-X.

5. Les 6 dernières lignes de la page 3 du manuscrit; les pages 4,5,6,7; et les 4 premières lignes de la page 8.

6. Patrick Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 86.

7. Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl* (México: Porrúa 1953-1954).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

1) Ehecatl Quetzalcóatl, l'acteur Topiltzin, pantin de terre cuite. Museo de Tehuacán, Puebla. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Gonzáles;[8] Michel Graulich;[9] Miguel León Portilla;[10] Alfredo López Austin;[11] Patrick Johansson;[12] Fernando Horcasitas,[13] sont très utiles et facilitent grandement la tâche. Il n'y a guère de sources utiles que ces auteurs n'aient signalées et discutées en ce qui concerne les trois pieds de mon objectif:

1) Les traditions concernant Quetzalcóatl.
2) Le sacrifice humain dans le Mexique préhispanique.
3) Les représentations théâtrales du mystère divin dans l'ancien Mexique.

Comme tout ou presque a déjà été dit, mon apport propre se borne donc à réexaminer les sources d'un point de vue différent, à changer d'optique et d'éclairage. Quetzalcóatl fut-il un personnage historique comme le soutiennent les uns ou une figure mythique comme l'affirment les autres? Il est possible que ces luttes incessantes entre les tenants de la thèse historique et ceux de l'explication mythologique aient été inutiles, que les uns comme les autres aient eu raison et que le personnage en question, Quetzalcóatl, ait été tout à la fois entièrement mythologique et entièrement historique. Comment justifier une telle gageure? La solution serait la suivante. L'histoire de Quetzalcóatl, grand roi des Toltèques et grand dieu de nombreuses cultures de Mésoamérique durant des siècles est de pure mythologie, certes, mais comme en Mésoamérique la religion se présentait principalement comme rituel, comme représentation théâtrale de la vie et de la mort des dieux, cette mythologie avait été représentée publiquement de très nombreuses fois dans de nombreuses régions et durant de longs siècles. Ces rituels et représentations avaient donc été, eux, on ne peut plus historiques. Il me semble que le texte des *Annales de*

8. Yólotl González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006).

9. Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*; Michel Graulich, *Montezuma ou l'apogée et la chute de l'empire aztèque* (Paris: Fayard, 1994); Graulich, «Los reyes de Tollan»; Michel Graulich, *Le Sacrifice humain chez les Aztèques* (Paris: Fayard, 2005).

10. Miguel León Portilla, «Teatro náhuatl prehispánico», *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* (1959).

11. Alfredo López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998).

12. Patrick Johansson, *Teatro mexicano y dramaturgia* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992); Johansson, «La Mort de Quetzalcóatl»; Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito.*

13. Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Cuauhtitlan n'est ni mythologique ni historique mais les deux à la fois, parce qu'il fait référence à une ou des représentations jouées historiquement d'un mystère divin considéré comme éternel, anhistorique.

Les *Annales de Cuauhtitlan* sont une composition anonyme en langue nahuatl. Après une discussion serrée des origines possible de ce texte, Primo Feliciano Velázquez conclue qu'il est très probable qu'il ait été composé par Alonso Vexerano de Cuauhtitlan, Martin Jacobita de Tlaltelolco et Pedro de San Buenaventura de Cuauhtitlan entre 1558 et 1570 et aurait fait partie des rapports et manuscrits rédigés à la demande de Sahagún.[14] Ceci est bien possible puisque de tous les textes concernant la saga de Quetzalcóatl, ceux du manuscrit nahuatl du *Códice Matritense*[15] sont les plus proches du texte des *Annales de Cuauhtitlan*. Le texte des Annales serait donc le document original qui servit à Sahagún à recomposer son «Histoire» de Quetzalcóatl, ce qui nous le rend d'autant plus précieux. Les auteurs présumés étaient selon Sahagún lui-même les plus savants de ses informateurs. Garibay pense que le texte des Annales est une compilation de fragments poétiques mutilés et mal conservés: «Una larga serie de fragmentos en que se canta la vida, hechos y ruina de Quetzalcóatl… mutilado y mal conservado, es con todo de la más valiosa aportación de este género».[16] Mais que veut dire exactement Garibay par ce terme de «*chanter*»? A-t-il utilisé ici une forme littéraire du verbe conter, ou déclamer une épopée? faire des louanges? ou, parlant au sens strict, veut-il désigner une pièce chantée, accompagnée de musique et autres décors? le texte des Annales serait alors ce qu'il resterait d'une représentation bien plus fastueuse, plus proche des traditions de l'opéra que du récit historique, l'opéra des dieux.

14. *Annales de Cuauhtitlan*, IX-X.

15. Bernardino de Sahagún, *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia, textos en náhuatl de los indígenas informantes de Sahagún*, edición facsimilar de Paso y Troncoso (Madrid: Hauser y Menet, 1907); Bernardino de Sahagún, «Códice Matritense», en *Primeros memoriales*, Wigberto Jiménez Moreno, trad., pról. y comentarios (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1974); Bernardino de Sahagún, «Códice Matritense», *Primeros memoriales*. *Paleography of Náhuatl Text and English Translation*, Thelma Sullivan, ed., Completed and Revised, with Additions, by Henry B. Nicholson, Arthur J.O. Anderson, Charles E. Dibble, Eloise Quiñones Keber and Wayne Ruwet (Norman: University of Oklahoma Press,1997); Sahagún, *Códice Matritense del Real Palacio*, fols. 161v y ss., 132v-134v. versión de A. M. Garibay, in Miguel León-Portilla, ed., *Anónimo. Cantos y crónicas del México antiguo* (Madrid: Dastin, 2002), 58-60; 76-77.

16. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, I, 284.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Nicholson écrit:

> This important Nahuatl document is an unusually rich compilation of a large number of local histories of various important centres in the Basin of México and the Basin of Puebla. Unfortunately, the anonymous compiler(s) tried to force all these independent traditions into a continuous chronological framework, thereby producing a highly artificial and distorted account.[17]

Plus loin il ajoute, en se rapprochant de Garibay:

> It almost certainly hails from some major centre in the Basin of México. Its exact date can also only be guessed at. It bears every indication however, of being derived from a genuine pre-Conquest narration, quite possibly in metered verse, and must have been recorded before the last elders educated in the calmecac had begun their journey to the Nine Fold Stream.[18]

Malgré toutes mes réticences à accepter la thèse abusivement historique de Nicholson, ce commentaire ne pouvait que me plaire, que dit-il? -Qu'en fait, les *Annales de Cuauhtitlan* pourraient bien être ce qu'il reste d'un texte versifié, et pour le Méxique préhispanique ceci implique nécessairement une pièce jouée et mimée avec musique et dance, décors et mise en scène, et que son origine est authentiquement préhispanique. Et d'ailleurs, le même Nicholson qui défend contre vents et marées la thèse historique note très lumineusement dans ses conclusions que l'analyse de toutes les sources présente: «A kind of tragic "drama in seven acts," then, can be tentatively reconstructed as the most fundamental version of the tale as known from the core group of Central Mexican sources».[19] Les *Annales de Cuauhtitlan* sont donc une compilation d'œuvres plus anciennes, sans doute abrégées, ce qui est bien regrettable, parce que les sources dans lesquelles a puisé le rédacteur de ce manuscrit sont d'une exceptionnelle richesse et chaque mot y compte. Je ne serais pas bien d'accord avec le jugement sévère de Garibay selon lequel le texte serait mutilé et mal conservé. Qu'il ait été écourté, soit, mais ce qu'il en reste me semble exceptionnellement bien conservé, et bien que de toute évidence il s'agisse d'un

17. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, 39.
18. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, 39.
19. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, 252.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

collage de fragments provenant de sources diverses, comme le voit aussi Graulich: «El autor desconocido de los Annales de Cuauhtitlan compone su obra basándose en fuentes diferentes, de lo que resultan confusiones»,[20] ces fragments ont été assemblés de manière à en faire une nouvelle œuvre d'art dont la composition ne laisse pas à désirer, à la manière de ces masques funéraires en mosaïques de jade dont les morceaux peuvent provenir de pièces récupérées sur d'autres compositions détruites mais ont été parfaitement réassemblés pour en faire une nouvelle œuvre structuralement parfaite. Leurs auteurs premiers faisaient certainement partie de ces indigènes de classe supérieure eux-mêmes directement éduqués dans les traditions précolombiennes qu'ils rapportent. A ce qu'il me semble, dans les *Annales de Cuauhtitlan* en général et dans cette partie en particulier, l'influence européenne est négligeable et ne dépasse pas l'usage de qualificatifs tels que celui de *démon*[21] pour désigner Tezcatlipóca ou de formules conventionnelles telles que le *On dit que dans son idolâtrie*.[22] A part ces quelques rajouts diplomatiques, le texte est d'une parfaite authenticité. Les mythes ont la vie dure et résistent aux pires destructions parce qu'ils ont, comme les hydres, la faculté de se reconstituer à partir d'un quelconque fragment: «La vie d'un peuple renferme des éléments intimes qui non seulement triomphent du choc le plus violent, mais se maintiennent à travers les âges et arrivent presque dans toute leur intégrité jusqu'à la postérité la plus éloignée».[23] Il serait bien étonnant que ce texte ne soit pas original puisque les autres textes que nous possédons, bien que provenant de divers auteurs indépendants et de diverses cultures et époques, se complètent et se confirment les uns les autres en dépit des variantes et des apparentes contradictions. Nous ne pouvons sérieusement croire que les auteurs du XVI siècle aient tous recopié une seule et même source ou se soient tous plagiés les uns les autres, et d'ailleurs, si c'était le cas, les ressemblances seraient bien plus serrées, les différentes versions seraient quasi identiques, ce qui n'est pas le cas.

20. Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*, 91.

21. *Annales*, 38; Johansson, *La mort de Quetzalcóatl,* 18, traduit littéralement «Hommes-hiboux» du nahuatl «*tlatlacatecolo*», qui se traduit généralement par sorcier, démon, mais peut aussi désigner un prêtre.

22. *Annales de Cuauhtitlan*, 36.

23. Remi Siméon, *Introduction à Chimalpahin, sixième et septième relation* (Paris: Maisonneuve et Leclerc, eds., 1889), introd. VI.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Voyons Mendieta:

> Otros dijeron que Tezcatlipoca (de quien arriba se hizo mención, que era el ídolo principal de México) había descendido del cielo descolgándose por una soga que había hecho de tela de araña, y que andando por este mundo desterró á Quetzalcóatll, que en Tulla fué muchos años señor, porque jugando con él a la pelota, se volvió en tigre, de que la gente que estaba mirando se espantó en tanta manera, que dieron todos a huir, y con el tropel que llevaban y ciegos del espanto concebido, cayeron y se despeñaron por la barranca del río que por allí pasa, y se ahogaron; y que el Tezcatlipóca fué persiguiendo al dicho Quetzalcóatll de pueblo en pueblo, hasta que vino a Cholula, donde le tenían por principal ídolo, y allí se guareció y estuvo ciertos años. Mas al fin el Tezcatlipuca, como más poderoso, le echó también de allí, y fueron con él algunos de sus devotos hasta cerca de la mar, donde dicen Tlillapa ó Tizapan, y que allí murió y le quemaron el cuerpo; y que de entonces les quedó la costumbre de quemar los cuerpos de los señores difuntos. Y que el alma del dicho Quetzalcóatl se volvió en estrella, y que era aquella que algunas veces se ve echar de sí un rayo como lanza: y algunas veces se ha visto en esta tierra la tal cometa o estrella, y tras ella se han visto seguir pestilencias en los indios, y otras calamidades […]. Pues volviendo al Quetzalcóatl, algunos dijeron que era hijo del ídolo Camaxtli, que tuvo por mujer á Chimalma, y de ella cinco hijos, y de esto contaban una historia muy larga. Otros decían, que andando barriendo la dicha Chimalma, halló un chalchihuitl (que es una pedrezuela verde) y que la tragó, y de esto se empreñó, y que así parió al dicho Quetzalcóatll.[24]

Il est clair qu'il s'agit d'une autre source très différente de celle des *Annales de Cuauhtitlan*, mais nous y trouvons pourtant plusieurs points communs et des convergences. Nous remarquerons aussi que chez Mendieta ce texte concernant Quetzalcóatl est inclus dans le paragraphe dédié á Tezcatlipoca! Parfois ennemis et parfois frères et collaborateurs dans la même œuvre de création.

24. Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, 4 vols. (Ciudad de México: Salvador Chávez Hayhoe, 1945), 88-89, in Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*, 182.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Les origines chrétiennes de Quetzalcóatl

Bien que je trouve des idées intéressantes dans l'article d'Emanuela Mónaco,[25] je ne puis être d'accord avec son interprétation structurale brossant un portrait de Quetzalcóatl taillé sur mesure pour plaire aux chrétiens espagnols. Les catégories et les questions mises en œuvre dans ce texte sont trop universelles et trop profondes pour ne pas être authentiques. Bien que je ne crois pas du tout dans ce cas à un problème de diffusion historique, l'auteur qui remarque si justement que: *No casualmente Quetzalpetlatl significa «trono y poder del quetzal» (es suficiente recordar que Isis significa «trono»)*,[26] aurait pu éviter de prendre à la légère la sainteté de l'invitation à l'ivresse que Quetzalcóatl présente à sa sœur. L'auteur abonde dans l'interprétation du péché, de la chute morale de Quetzalcóatl:

> La acción llevada a cabo por Quetzalcóatl en estado de ebriedad – la de llamar a su hermana – seguramente responde a una interpretación del episodio en términos morales. Él, vencido por los demonios tentadores, arrastra en su corrupción a una mujer, y, por añadidura, a una mujer que, siendo su hermana, con mayor razón la habría tenido que proteger y preservar del mal y de la corrupción. La acción aparece mucho más indigna ya que Quetzalpetlatl se dedica a una vida de santidad.[27]

Le fait est plutôt que lorsque l'on vient chercher Quetzalpetlatl pour l'offrir à Quetzalcóatl, le roi, le grand prêtre, elle n'oppose aucune résistance, au contraire, elle répond, à la bonne heure: «Sea en hora buena. Vamos, abuelo y paje", selon le texte, et "Voy inmediatamente»… selon l'auteur.[28] Quelque chose ne va pas dans cette interprétation de la chute morale. Et puis, les éléments qui composent ce texte sont trop bien confirmés par d'autres aspects des cultures préhispaniques de Mésoamérique, par l'iconographie et l'archéologie et trouvent trop de parallèles frappants et significatifs chez d'autres peuples du grand ensemble des cultures indigènes de l'Amérique pour avoir été empruntés à l'Europe chrétienne. Il suffit d'ailleurs de lire les quelques pages que Diego Durán consacre à Topiltzin Quetzalcóatl pour voir qu'en toute honnêteté,

25. Emanuela Mónaco, «Quetzalcóatl de Tollan», *Arqueología 19*, segunda época (1998): 119-155.

26. Mónaco, «Quetzalcóatl de Tollan», 137.

27. Mónaco, «Quetzalcóatl de Tollan», 136-137.

28. Mónaco, «Quetzalcóatl de Tollan», 136.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

il ne doutait pas un instant de l'originalité des légendes, des signes et des gestes rapportés par les indigènes de la Nouvelle Espagne. Bien au contraire, certaines déclarations des indigènes ou l'observation de certains rites et coutumes le laissèrent stupéfait, essayant de comprendre les inquiétantes similarités que ces traditions présentaient avec l'enseignement des évangiles. Durán croit y trouver l'effet déformé, abâtardit d'une évangélisation précoce des Indes par saint Thomas:

> Las azañas y maravillas de Topiltzin y de sus hechos heroicos son tan celebrados entre los indios y tan mentados y casi con apariencias de milagros, que no sé qué me atreva a afirmar ni escribir de ellos, sino que en todo me sujeto a la corrección de la santa iglesia católica. Porque aunque me quiera atar al sagrado evangelio que dice por San Marcos que mandó Dios a sus sagrados apóstoles que fuesen por el mundo y predicasen el evangelio a toda criatura, prometiendo a los que creyesen y fuesen bautizados la vida eterna, no me osaré afirmar en que este varón fuese algún apóstol bendito. Pero gran fuerza me hace su vida y obras a pensar que, pues estas eran creaturas de Dios racionales y capaces de la bienabenturanza, que no las dejaría sin predicador, y si le hubo fue Topiltzin. El cual aportó a esta tierra, y según la relación del se da, era cantero que entallaba imágenes en piedra y las labraba curiosamente. Lo cual leemos del glorioso Santo Tomás.[29]

Les ressemblances avec le christianisme sont trop frappantes pour ne pas inquiéter un homme aussi instruit que Fray Diego Durán, chroniqueur, théologien et prêtre catholique qui revient plusieurs fois sur son étonnement:

> Es de notar que la figura presente se solemnizaba en nombre de 'Padre' que quiere decir tota, para que sepamos que reverenciaban al padre y al hijo y al espíritu santo, y decían tota, topiltzin y yolometl, los cuales vocables quieren decir 'nuestro padre, y nuestro hijo y el corazon de ambos', haciendo fiesta a cada uno en particular y a todos tres en uno, donde se nota la noticia que hubo de la trinidad entre esta gente.[30]
>
> A veinte de marzo, un día después que agora la iglesia sagrada celebra la fiesta del glorioso San Josef, celebraban en esta tierra los indios una solemnísima

29. Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, A. M. Garibay, ed., 2 vols. (México: Porrúa, 1984), 9-10.

30. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* I: VIII: 86.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> fiesta y tan regocijada y ensangrentada y tan a costa de hombres, que no había otra más que ella. Llamábanla Tlacaxipeualiztli que quiere decir «desollamento de hombres», y era la primera fiesta del año de las del número de su calendario, que ellos celebraban de veinte en veinte días. En la cual, demás de ser de las fiestas de este número, celebraban en ella a vn ídolo que, con ser vno, lo adoraban debajo de tres nombres, y, con tener tres nombres, lo adoraban por uno, casi a la mesma manera que nosotros creemos en la Santísima Trinidad, que es tres personas distintas y un solo Dios verdadero: así esta gente creía en este ídolo ser vno por debajo de tres nombres, los quales eran Totec, Xipe, Tlatlauhqui Tezcatl. La declaración de los cuales nombres será necesario poner, para que entendamos lo que quieren significar, y cómo todas las cerimonias y solemnidad se enderezaban a honor de estos tres nombres y de cada uno en particular. El primer nombre que es Totec, aunque al principio no le hallaba denominación y me hizo titubear, en fin, preguntando y tornando a preguntar, vine a sacar que quiere decir «señor espantosso y terrible», que pone temor. El segundo, que es Xipe, quiere decir «hombre desollado y maltratado»; el tercer nombre, que es Tlatlauhqui Tezcatl, quiere decir «espejo de resplandor encendido». Y no era ídolo particular que lo celebraban aquí y allí pero era fiesta universal de toda la tierra, y todos lo solenizaban como a dios universal, y así le tenían un templo particular con toda la honra y suntuosidad posible.[31]

Durán revient donc plusieurs fois à cette inquiétante ressemblance des croyances indigènes avec la Sainte Trinité, qui l'étonne tant. Lire ici le mot «étonner» au sens fort, selon son étymologie: frappé du tonnerre, de la foudre, stupéfait, saisi de stupeur. Je ne crois pas ici non plus que Durán ait interprété les traditions mexicaines à la mode chrétienne. Il se serait sans doute plus volontiers passé de telles singularités historiques et humaines, et de ce mélange incompréhensible d'éléments apparemment si chrétiens avec des pratiques idolâtriques et des mœurs scandaleux pour un européen de l'époque. C'est surtout ce mélange inextricable qui devait sembler totalement blasphématoire et diabolique, et beaucoup plus qu'une pure idolâtrie exotique, et c'est bien pour cela que Durán est inquiet. Mais Durán, grâce à Dieu, est d'une honnêteté toute à son honneur. Il veut s'assurer d'avoir bien compris, et retourne demander des précisions chez ses informateurs: "al principio no le hallaba denominación y me hizo titubear, en fin, preguntando y tornando a preguntar, vine a sacar».[32]

31. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* I: IX: 1-3: 95.
32. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* I: IX: 2:95.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Ce fragment sent si fort la vérité! La formulation *me fit tituber* trahit bien son émotion lorsqu'il croit reconnaître une forme exotique de la Sainte Trinité chrétienne dans la tradition locale, ce qui démontre complètement qu'il ne saurait s'agir d'un syncrétisme, il était trop tôt pour cela. Et d'ailleurs cette unité des trois personnes divines entre parfaitement dans les possibilités logiques de la pensée religieuse mésoaméricaine avec tout son système de traductions, déplacements et substitutions des ixiptla,[33] des images. Durán est si stupéfait de ce qu'il croit comprendre, que ne pouvant le croire, il retourne pour s'informer. Durán se compte ici parmi les plus anciens et les plus scrupuleux des ethnographes. Il lui faut retourner s'informer pour s'assurer qu'il a bien compris, qu'il n'a pas interprété ce qu'on lui a dit. La passion de la vérité à tout prix, comme le meilleur des enquêteurs du roman policier. Durán remarque ces ressemblances frappantes des évangiles non seulement avec les traditions orales des indiens, mais encore avec certains aspects de leur rituel, et surtout du plus fondamental, lorsque celui-ci présente une idole du dieu en pâte d'amarante que les fidèles se partagent en communion:

> quise contar el modo que esta gente tenía de sacrificar, y quice hacer capítulo particular de ello, por lo mucho que hay de notar, así en el sacrificio, como en los particulares ministros que para ello había. Donde, después de acabada la cerimonia y bendición de aquellos trozos de masa en figura de hueso y carne del ídolo, en cuyo nombre eran reverenciados, y honrados con la veneración y acatamiento con que nosotros reverenciamos al divino sacramento del altar.[34] [Et encore,] La cual carne de todos los sacrificados tenían realmente por consagrada y bendita, y la comían con tanta reverencia y con tanta cerimonias y melindres, como si fuera alguna cosa celestial.[35]

Il semble pourtant garder quelques réserves quant à une possible évangélisation précoce des Indes occidentales par Saint Thomas, mais il est vraiment convaincu

33. Image, double, représentant, etc.

34. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* I: III: 1-2:31. Avec de tels documents à disposition, on s'étonne un peu qu'en 1975 Schwarz puisse se demander si l'idée de transcendance se rencontre au Mexique et déclarer «so far as we know they do not appear in the Mayan-Aztec civilisations» dans un essai pour le numéro spécial de Daedalus sur le thème de la transcendance, in Gordon Willey, préface à H.B. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, XVI.

35. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* I: X: 14:108.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

que les indiens sont les descendants des tribus perdues d'Israël. Le premier chapitre de son *Historia* est un long plaidoyer de cette explication, une hypothèse qui refait surface tout au long de son œuvre, comme par exemple pour commenter le nom de Malinalco lieu de sédentarisation de la tribu de Malinalxochitl, Durán s'écrit: «Y esta es costumbre de esta generación: poner el nombre al pueblo de su primer fundador. Costumbre judaica».[36] Durán espère trouver la Bible et l'Evangile, mais ailleurs il s'interroge, il balance entre deux possibilités, celle d'une précoce évangélisation et celle d'une farce cruelle de Satan:

> Acabadas las cerimonias, bailes y sacrificios, entremeses y juegos que entre los dioses había – digo entre aquellos que los representaban – íbanse a desnudar, y los sacerdotes y dignidades del templo tomaban el ídolo de masa y desnudábanle aquellos aderezos que tenía, y así a él como a los trozos que estaban consagrados en huesos y carne suya, hacíanlos muchos pedacitos y, empezando desde los mayores, los comulgaban con ellos a todo el pueblo, chicos y grandes, hombres y mujeres, viejos y niños, y recibíanlo con tanta reverencia y temor y lágrimas que era cosa de admiración, diciendo que comían la carne y huesos del dios; teniéndose por indignos de ello. Los que tenían enfermos pedían para ellos y se lo llevaban con mucha reverencia y veneración. Todos los que comulgaban quedaban obligados a dar diezmo de aquella semilla de que se hacía aquella masa para la carne y huesos del dios. Note el lector qué propiamente está contrahecha esta cerimonia endemoniada la de nuestra iglesia sagrada que nos manda recibir el verdadero cuerpo y sangre de nuestro señor Jesucristo, verdadero Dios y verdadero hombre por Pascua florida… De lo cual se colijen dos cosas: o que hubo noticia – como dejo dicho – de nuestra sagrada religión en esta tierra, o que el maldito de nuestro adversario el demonio las hacía contrahacer en su servicio y culto, haciéndose adorar y servir, contrahaciendo las católicas cerimonias de la cristiana religión.[37]

On remarquera avec beaucoup d'intérêt sa formulation: «los dioses… digo entre aquellos que los representaban». Durán n'est pas le seul à chercher dans les croyances et pratiques religieuses mexicaines le signe d'une évangélisation précoce de l'Amérique, par exemple Ixtlilxochitl décrit Quetzalcóatl comme précurseur ou prémonition du christianisme. «llegó a esta tierra un hombre a quien llamaron Quetzalcóatl y por otro nombre Huemac, virgen, justo y santo, el que

36. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* II: III: 24:32.
37. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* I: III: 22-24:35.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

vino de la parte del oriente y enseño la ley natural y constituyó el ayuno evitando todos los vicios y pecados; el primero que colocó y estableció la cruz».[38]

Il cherche evidemment à se conforter dans sa nouvelle foi, n'ayant déjà plus le choix, mais en même temps sauver l'ancienne en la rendant acceptable dans la nouvelle culture en création, il veut complaire aux espagnols mais aussi se vanter que ses ancêtres connaissaient eux aussi une religion sublime et morale, ce qui ne veut pas dire que ce qu'il déclare soit de pure invention.

Bien loin du Mexique central, au pays Maya, Las Casas s'interroge aussi au sujet d'une possible première évangélisation:

> un hombre muy hermoso había por allí pasado e les había dejado aquella señal para que del siempre se acordasen. Otros diz que afirmaban que porque habían muerto en ella un hombre más resplandeciente que el sol: esto refiere Pedro Mártir en el capítulo 1° de su cuarta Década.[39]

Et qui donc aurait propagé ces croyances et d'autres plus chrétiennes encore? Un certain Kukulcan (le nom maya de Quetzalcóatl), qui était arrivé au Yucatan avec 19 compagnons: «Si estas cosas son verdad, parece haber sido en aquella tierra nuestra santa fe notificada».[40]

Torquemada signale que Quetzalcóatl portait la croix: «Dicen de este Dios Quetzalcóatl, que viviendo en esta vida mortal, vestía de vestiduras largas hasta los pies, por honestidad, con una manta encima, sembrada de cruces coloradas».[41]

Comment n'auraient-ils pas été surpris de trouver en Amérique un fils de dieu, né d'une mère fécondée par le ciel, doux ermite innocent, victime de la méchanceté du pouvoir et mourant pour la rédemption de son peuple tant

38. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, Edmundo O'Gorman, ed. (Ciudad de México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1997), I:529-530.

39. Bartolomé de las Casas, *Obras completas,* vol. (Madrid: Alianza Editorial [1988-1994], 1992), 882.

40. Las Casas, *Obras completas*, 883.

41. Juan de Torquemada, *Monarquía indiana,* 3 t. (Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1986, [edición facsímile de la edición de Madrid de 1723]), VI: XXIV; II: 52: 1; Andrés de Tapia rapporte la même information (*Relación hecha por el senor Andres de Tapia, sobre la conquista de México*, in *Colección de documentos para la historia de México*, Joaquín García Icazbalceta, ed., vol. 2 (Ciudad de México: J. M. Andrade, 1866), 554-594, 573. Les exemples iconographiques et archéologiques de Quetzalcóatl portant une croix ou marqué d'une croix sont nombreux, voir entre autres Vaticanus 3738 planche 7v.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

aimé? Le fait même que les premiers chroniqueurs du XVI siècle aient cherché désespérément une telle explication historique à la présence de similitudes si frappantes avec le christianisme démontre parfaitement que ces traditions sont bien originales, sinon ils auraient tous tempêté contre les déformations intolérables que les indiens opéraient sur les enseignements des prêtres récemment venus leur porter la vraie foi, ils se seraient lamentés sur les insurmontables difficultés de l'évangélisation de ces peuples sauvages. Mais non, ce qu'ils trouvent c'est une tradition locale, authentiquement préhispanique qui ressemble trop dangereusement à l'évangile pour ne pas poser de graves problèmes historiques, philosophiques et théologiques. Et d'ailleurs, d'autres prêtres de la même époque voulaient résoudre ces inquiétantes similitudes d'une manière radicalement opposée, en les présentant comme farces cruelles et moqueries de Satan. En effet, certains auteurs du XVI[e] siècle, épouvantés par les sacrifices, et autres diableries, et peu enclins à se comparer à une telle humanité, ni capables d'accepter ce mélange de spiritualité quasi chrétienne, de barbarie charnelle et de cruautés insupportables, un mélange baroque qui n'était pas encore de mode dans la vieille Europe, n'y ont voulu voir qu'une singerie moqueuse et cruelle du Démon, de Satan, du Grand Menteur. Par exemple le Père De Los Rios pour lequel les légendes qui rapportent que Quetzalcóatl est né de Chimalman après qu'un ambassadeur de la voie lactée (Citlallatonac) lui ait annoncé la naissance d'un fils, ne sont que malice du démon:

> Aquí fingen los miserables ciertos sueños de su ceguedad, diciendo que un dios que se decía Citlallantónac, que es aquel signo que se ve en el cielo llamado camino de Santo Santiago o Vía Láctea, mandó un embajador del cielo con una embajada a una virgen que estaba en Tulan, que se llamaba Chimalman,… a la cual dijo el embajador que aquel dios quería que concibiese un hijo, y que oyendo la embajada se levantó y barrió la casa y tan luego como la barrió concibió un hijo, sin contacto con hombre, el cual fue llamado Quetzalcóatlle… No dejaré de notar en este lugar la astucia de nuestro adversario que desde hace tanto tiempo inventó esta falsedad entre esta pobre gente a fin de que, si en cualquier tiempo tuvieran noticia del principio del misterio de nuestra redención, que fue cuando el ángel Gabriel fue mandado por Dios a la virgen María… lo atribuyesen al padre de la mentira falsificada y contrecha en este falso dios Citlallantónac, y en su embajador, y en esta virgen.[42]

42. Codex Vaticanus 3738, vol. III, lám. VIII, 26, en Lord Kingsborough, *Antigüedades de México* (London: 1964).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Le bon prêtre dénonce les illusions mensongères de l'ennemi des bons chrétiens, des hommes et de Dieu, il méprise les croyances indigènes mais en très bon père leur octroi d'avance le pardon pour leurs erreurs, les plaint sincèrement d'avoir été fourvoyés de manière si dégoutante, tout rempli d'une compassion condescendante.

Joseph de Acosta pour sa part se permet de comparer les onguents diaboliques des prêtres mexicains avec le Saint Chrême,[43] et au chapitre 24, il ne peut que s'émerveiller de la duplicité et astuce du diable pour imiter la vrai religion et s'attirer la dévotion due à Jésus: *Capítulo XXIV De la manera con que el demonio procuró remedar la fiesta de Corpus Christi, y comunión que usa la santa Iglesia…* Suit une longue description de la fête de Huizilopochtli et du partage de sa figure en graines d'amarante et miel pour essayer d'imiter la vraie et sainte communion. Tous ne sont pas aussi admiratifs devant les astucieuses tromperies du démon. Mendieta s'étonne innocemment et sans rire que le malin ait été si peu malin dans ses imitations de la vraie foi:

> Para haber de orar a sus dioses, no sabían qué cosa era ponerse de rodillas, sino en cuclillas, como suelen estar para parlar o descansar, en que se ve la poca reverencia en que tenían a sus dioses; y es de maravillar cómo el demonio, pues apetece ser adorado y reverenciado en la forma y manera que ese mismo dios, no les enseñó el ponerse de rodillas cuando le hacían oración.[44]

C'est charmant.

Sahagún trouve, lui aussi, diabolique l'insupportable simulacre de l'eau bénite:

> Otro diablo adoraron vuestros antepasados, al qual llamaron nappatecutli: dixeron que era el dios de los que hazen petates y icpales… El sacerdote deste dios, que ellos llamavan ixiptla, que quiere dezir su ymagen: acostumbrava andar por las casas, con una xicara con agua en la una mano, y un ramo de salze en la otra,

43. Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias. De la unción abominable que usaban los sacerdotes mexicanos y otras naciones, y de sus hechiceros* (Ciudad de México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962), 262-263.

44. Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana,* Cien de México (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1997), 93.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> y rociava con el ramo las casas y personas bien como quien echa agua bendita, y todos lo recibian con gran devocion.[45]

Dans toutes ces réflexions nous ne trouvons pas la moindre trace de syncrétisme religieux. Oui, les croyances et les rites des indigènes de l'Amérique ressemblent scandaleusement à ceux des chrétiens, et les seules manières de s'en sortir honorablement et de ne pas blasphémer est de chercher les traces d'une évangélisation précoce malheureusement défigurée par la distance et la perte de contact avec la Sainte Mère l'Eglise de Rome ou sinon une astuce révoltante du Malin. Nous n'en sommes pas encore aux études de religions comparées. On en remarque les éléments mais sans pouvoir en déduire encore les conclusions nécessaires et inévitables, parce que trop intolérables, inacceptables, blasphématoires. En dépit de leurs conclusions si opposées, aucun de ces auteurs ne met en doute l'origine locale et ancienne, préhispanique des traditions qu'ils rapportent et les stupéfait pour leurs incompréhensibles similarités avec certains éléments fondamentaux du christianisme.

Les commentaires des auteurs anciens

Plusieurs lettrés et curieux des siècles suivants se posèrent les mêmes questions que les premiers chroniqueurs et arrivèrent aux mêmes conclusions. Mais comme plus tard, les érudits n'oseront plus faire appel à Saint Thomas, aussi voudront-ils faire croire à un emprunt dès les premiers temps de la conquête, un syncrétisme religieux et culturel, ce qui procède de la même logique. Pourtant, lorsque l'on trouve de telles ressemblances dans les éléments culturels de diverses nation, il n'est pas nécessaire d'en conclure une diffusion des valeurs et coutumes du vainqueur, ce qui serait d'une ridicule vanité. Lorsque Tezozómoc décrit la détresse des épouses des guerriers partis en campagne et leur angoisse de ne plus jamais les revoir, et se couvrent la tête de cendres en signe

45. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, 3 vols. (Ciudad de México: Secretaría de Gobernación/Archivo General de la Nación, 1979 [edición facsimilar]), I: Apéndice: 39v-40r; Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de Nueva Espana*, 3 vols., versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino, Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, estudio introductorio, paleografia, glosario y notas, Cien de México (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 124.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

de deuil et de pénitence, il écrit: «Y las mugeres de estos soldados mexicanos, en señal de jamas los beer boluer, començaron luego a ayunar, poner çeniza en sus cabeças, señal de gran tristeza, y jamas se lauauan».[46] Est-ce par désir de plaire aux espagnols en citant la Bible: «Despojándose de sus magníficos vestidos, se vistió de angustia y duelo. En vez de exquisitos perfumes, echó sobre su cabeza ceniza y suciedad».[47] Et: «Mardochée, ayant appris tout ce qui se passait, déchira ses vêtements, se revêtit d'un sac et se couvrit la tête de cendre».[48] Et lorsqu'il rapporte que sous Moctezuma les adultères étaient lapidés[49] est-ce encore parce que l'Amérique fut peuplée par une des tribus perdues d'Israël? Et l'auteur du Popol Vuh avait-il lu Saint Jean lorsqu'il décrit le commencement du monde: «Entonces vino la Palabra»[50] qui ressemble tant à notre *Au début était le verbe*, incipit de l'évangile de Saint Jean?[51] Certainement pas, et la volute de parole fleurie qui sort du copilli, en haut de la Piedra del Sol signifie sans doute l'acte de création de la divinité suprême.[52]

Brinton l'avait bien vu:

> Furthermore, if the myths of the American nations are shown to be capable of a consistent interpretation by the principles of comparative mythology, let it be recognized that they are neither to be discarded because they resemble some familiar to their European conquerors, nor does that similarity mean that they are historically derived, the one from the other. Each is an independent growth, but as each is the reflex in a common psychical nature of the same phenomena, the same forms of expression were adopted to convey them.[53]

Pour ma part, je crois que s'il y eut quelques contaminations des traditions européennes et chrétiennes dans le corpus de données qui nous a été légué sur Quetzalcóatl, celles-ci sont de peu d'importance. Premièrement parce que l'évangélisation au XVI siècle fut très superficielle et que les indiens ne prirent

46. Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana* (Madrid: Dastin, 2001), XXX, 139.
47. *Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem (Paris: éditions du Cerf, 1998), Esther, XIV: 2.
48. *Bible*, Esther, IV: 1.
49. Tezozómoc, *Crónica mexicana*, CV; 453; Bible, Deut. 22: 23-24.
50. *Popol Vuh*, Adrián Recinos, ed. y trad. (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), 86.
51. *Bible*, Evangile, Jean, I: 1.
52. Arnold Lebeuf, «El Sol 4-Ollin de los aztecas», *Arqueología,* nr. 39 (2008): 108-141.
53. Daniel Brinton, *American Hero Myth* (Philadelphia: H.C. Watts & Co.,1882), 35-36.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

des enseignements des prêtres que ce qui leur convenait, ce qui pouvait s'intégrer sans grand mal à leur cosmovision, aux structures fondamentales et profondes de leur culture propre. Il semble que les éléments adaptables parce que fondamentalement semblables aient été nombreux. Et puis, ne serait-ce pas à nouveau le signe d'une grande cécité culturelle, d'une superbe et grande suffisance que de croire toujours que les autres se sont calqués sur nous et sur notre religion dominante, le christianisme. Les ressemblances sont nombreuses, certes, entre le christianisme et ce que l'on sait des religions de Mésoamérique, mais les ressemblances seraient bien plus grandes encore si l'on voulait comparer les religions de l'ancien Mexique avec par exemple l'hindouisme. Cela a-t-il conduit à parler d'un syncrétisme hindou-mexicain? Ce serait donc plutôt le christianisme qui aurait largement puisé au fond commun religieux protohistorique ou préhistorique de l'humanité. Que l'on ne s'étonne donc pas de découvrir quelques ressemblances! Les explications en faveur d'un emprunt ou d'un syncrétisme sont ridicules. Lorsque nous rencontrons de frappantes ressemblances avec le christianisme, n'allons donc pas croire qu'il ne s'agit que d'une forme mineure empruntée, une singerie grotesque. Les ressemblances sont plus profondes, structurales. Et d'ailleurs, Michel Graulich avait déjà largement argumenté dans ce sens en reconnaissant l'origine authentiquement préhispanique de thèmes comme ceux de l'arbre brisé du paradis perdu, de la maternité virginale, du déluge, de l'exode, etcetera.[54] Et il avait très justement proposé une explication plus plausible, dans la lignée de Brinton:

> la antigua religión del Altiplano mexicano tal como se la presenta aquí es en cierta medida una religión de salvación más que una religión de tipo arcaico, analítico, no totalizante, dependiente del pensamiento mítico. Desde el siglo XVI, a los misioneros les sorprendieron algunos rasgos que evocaban sus propias creencias, pero no se dieron cuenta o no quisieron darse cuenta de que la misma economía del sistema era muy equiparable a la del cristianismo.[55]

Depuis le début des études deux courants principaux se sont affrontés. Les uns voulant montrer la teneur historique des traditions du roi des Toltèque

54. Michel Graulich, «Myths of Paradise Lost in Pre-Hispanic Central Mexico», in *Current Anthropology*, vol. 24, no. 5 (1983): 575-588; Michel Graulich, «L'arbre interdit du paradis aztèque», *Revue de l'Histoire des Religions* 207, 1 (1990): 31-64.

55. Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*, 43.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

et identifier archéologiquement la capitale de son royaume, Tollan, les autres rejetant l'hypothèse historique pour mettre l'accent sur les aspects purement mythiques du personnage.[56] Ces deux points de vue apparaissent depuis le tout début puisque les chrétiens qui ont vu dans les traditions américaines concernant Quetzalcóatl la marque d'une évangélisation précoce s'attachaient à une vision diffusionniste, et donc historique, alors que ceux qui dénoncèrent une manipulation diabolique penchaient pour l'explication mythologique, une affabulation, une illusion. Chez les chrétiens, Dieu est historique et le démon n'est qu'un menteur, un illusionniste. Lui-même un mensonge, une illusion peut être? Bien sûr, les tenants de l'hypothèse historique admettent qu'il se soit mêlé un peu ou plus qu'un peu de légende dans les chroniques, et les partisans du mythe ne peuvent nier certains aspects apparemment historiques et chronologiques, mais la contradiction résiste. Dans son étude magistrale *Hombre-Dios*, Alfredo López Austin rajoute une troisième école dans laquelle il se situe lui-même et qu'il fait remonter à López de Gomara, l'humaniste: «no vacilaría en colocar a López de Gomara entre los autores del tercer enfoque, con los historiadores que se esfuerzan por separar los elementos míticos de los históricos».[57] Si je trouve très utile, et même indispensable d'un point de vue scientifique, de faire la part des choses, de s'efforcer de séparer la réalité historique de l'affabulation religieuse et littéraire, il faut aussi prendre en compte que telle distinction n'est pas vraiment pertinente pour le sujet qui nous occupe. Nous devons considérer que pour les civilisations du Mexique préhispanique tous ces aspects étaient intimement enlacés et confondus dans ce qui pour eux était la réalité historique. Et nous devons, nous aussi, accepter cette réalité préhispanique comme telle si nous voulons garder l'espoir de comprendre le message qui nous a été transmis. L'ensemble des mythes, légendes, croyances et rituels qui nous ont été légués forment un tout que nous devons prendre tel quel, comme il se présente, c'est-à-dire comme réalité historique de cette civilisation que nous cherchons à mieux comprendre. Patrick Johansson a parfaitement raison de dire qu'en Mésoamérique, tout n'est que convention et que l'apparence - c'est - la réalité.

56. Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*; López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*; Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, ont fait la revue de ces différentes approches.

57. López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, 15.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> En el México antiguo, todas representaciones poéticas se presentaban disfrazadas: Si el señor mandaba a los maestros y cantores que cantasen y bailasen el cantar que se llama Cuechtecayotl, tomaban los atavíos del areito conforme al cantar y se componían con cabelleras y máscaras pintadas, con narices agujeradas y cabellos bermejos, y traían la cabeza ancha y larga como lo usan los Cuechtecas y traían las mantas tejidas a manera de red.[58]

Toute la réalité est jouée, c'est à dire dominée par sa sublimation artistique, son artifice. Le monde n'est appréhensible que sous sa forme représentée, et toute la gamme des incarnations artificielles de la réalité est mise à profit: «Un relato indígena de inspiración precolombina, contenido potencialmente en la memoria de los tlamatinime, se expresaba oralmente mediante una enunciación espectacular, en la que se entretejían gestos, sonidos, colores, ritmos, compases dancísticos, jeroglíficos indumentarios y otros elementos suprasegmentales que constituían, con el registro verbal, el texto manifiesto de dicho relato».[59]

Si le mystère de l'identité de Topiltzin Quetzalcóatl s'est assez bien dissipé avec des travaux tels que ceux de Laurette Séjourné,[60] de Jill Leslie Fürst,[61] Henry B. Nicholson[62] et surtout d'Alfredo López Austin[63] et Michel Graulich[64] de nombreuses questions restent ouvertes. En vérité, il est bien difficile de distinguer entre plusieurs figures majeures de Quetzalcóatl:

- Une divinité représentée sous la forme d'un serpent à plumes associé à la planète Vénus, que Nicholson groupe autour d'Ehecatl Quetzalcóatl.
- Un personnage historique réel dont on signale les parents et les grands-parents, son origine régionale, l'enfance à Amatlan, bourgade proche de Tepoztlan,[65] Morelos, ou élevé par ses grand parents à Michatlauco près de Xochicalco pour Enrique Florescano,[66] pour ne citer que deux de

58. Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito*, 84.

59. Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito*, 23.

60. Laurette Séjourné, *El Universo de Quetzalcóatl* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003).

61. Jill Leslie Furst, «The Year 1 Reed, Day 1 Alligator: A Mixtec Metaphor», *Journal of Latin American Lore* 4, nr. 1 (1978): 93-128.

62. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord of the Aztecs*.

63. López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*.

64. Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*.

65. Wigberto Jiménez Moreno, *Historia de México* (México: Porrúa, 1967), 100.

66. Enrique Florescano, «Tula-Teotihuacan, Quetzalcóatl y la toltecayotl», *Historia Mexicana* 13, nr. 2 (Oct.-Dec., 1963): 213.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

ces légendes historiques improbables; différentes traditions que Nicholson regroupe sous le nom de Topiltzin Quetzalcóatl. -Un personnage historique divinisé, le roi mythique des Toltèques, Topiltzin Quetzalcóatl de Tollan, dont presque toutes les dynasties de Méso-Amérique postclassique se voulaient héritières, personnage étudié par Alfonso Caso,[67] Jill Leslie Furst et Henry Nicholson.

– De nombreux prêtres ayant porté le titre de Quetzalcóatl Totec Tlamacazqui et Tlaloc Quetzalcóatl Tlamacazqui:[68]
– De nombreux avatars connus sous d'autres noms ou représentations graphiques dans d'autres cultures, tels que, Cinteotl, Cuculcan, Guacamatz, Nacxitl, etcetera.
– Quelques personnages qui semblent se confondre avec lui, comme Huemac,[69] Quetzalteueyac[70] ou les seigneurs 8-Mazatl et 4-Ocelotl des codex de la Mixteca.[71]
– Des truchements, images et personnifications rituelles du dieu, des *Ixiptla*.

Ignacio Bernal a proposé de résoudre la complexité et les difficultés présentées par l'extraordinaire variation du personnage en avançant qu'il s'agissait de différents prêtres ayant adopté ou reçu le titre de Quetzalcóatl, solution retenue aussi par Piña Chan:

> Ignacio Bernal atiende a la complejidad de la historia del famoso Ce Acatl, rey de Tollan, que según él se debe a la costumbre de dar el nombre de Quetzalcóatl a todos los sacerdotes del dios, cuyas vidas se han fusionado en las crónicas. Esta idea, que ya se ha visto mencionada anteriormente, adquiría nueva importancia en unos cuantos años más, emitida por Piña Chan.[72]

67. Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la mixteca. Diccionario biográfico de los señores mixtecos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979).

68. Sahagún, *Códice Florentino*, III: Apendiz IX: 39 v; Sahagún, *Historia General*, 340.

69. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* II: I: 30-31:14.

70. Paul Kirchhoff, *Historia Tolteca Chichimeca* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia /Secretaría de Educación Pública, 1976), fol. 16r.

71. Maarten Jansen, «Los señoríos de Ñuu Dzaui y la expansión tolteca», *Revista Española de Antropología Americana* 36, nr. 2 (2006): 175-208, 191-192.

72. López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, 40.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

C'est une hypothèse satisfaisante à mon goût, mais encore insuffisante. Que signifie à vrai dire la dénomination de prêtre? -La victime quelle qu'elle soit pouvait être appelée courtoisement: *Grand Prêtre*, ou bien elle le devenait vraiment lorsqu'elle était désignée comme image du dieu pour être sacrifiée, comme on le lit bien dans les Annales: «Hijo mío, sacerdote Ce Acatl Quetzalcóatl, yo soy tu vasallo». En fait, tous sont les images et reflets, les Ixiptlas, les uns des autres, et pour cette raison elle-même peut-on donc facilement se perdre entre tous ces personnages. Par exemple, le premier chapitre du livre, *Libro de los ritos y ceremonias en las fiestas de los dioses y celebración de ellas,* de Durán commence justement par le chapitre sur Topiltzin: «De quien se sospecha que fue un gran varón que hubo en esta tierra, llamado Topiltzin, y por otro nombre Papa, a quien los Mexicanos llamaron Hueymac. Residió en Tula».[73] Mais Quetzalcóatl n'occupe que le VIème chapitre: «Del ídolo llamado Quetzalcóatl, dios de los Cholultecas, dellos muy reverenciado y temido, fue padre de los Toltecas, y de los españoles, porque anunció su venida».[74] Il nomme le premier *Gran Baron*, et le deuxième idole comme s'il ne se rendait pas compte qu'il s'agit des facettes différentes du même personnage. Laurette Séjourné le comprend bien et reprend ces textes de Durán pour affirmer qu'il s'agit du même sous différents titres:

> De lo que se deprende que estas dos colectividades se agrupan alrededor del mismo personaje, cuya trayectoria se inscribe en la sucesión de los nombres siguientes: Ehecatl (viento), Topiltzin (nuestro muy querido hijo), Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada), Xolotl (doble), y también en las denominaciones sacadas de la posición del planeta Venus.[75]

Elle a tout à la fois raison et tort, comme nous le verrons plus bas.

Ce-Acatl – Ehecatl – Topiltzin – Quetzalcóatl – Tlahuizcal-pantecuhtli – Xolotl – Venus est-il donc l'ancêtre des lignées royales et des communautés mentionnées ici et d'autres, une simple idole ou une planète? S'agit-il d'une chronique historique ou d'un récit mythique? Avec une telle diversité d'aspects attestés par les sources, l'abondance et la variété des commentaires qui lui ont

73. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, I: I: 9.

74. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, I: VI: 61.

75. Laurette Séjourné, *Cosmogonía de Mesoamérica* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2004), 260.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

été consacrés, il semble que tout déjà ait été dit de ce dieu – prêtre – roi de Tollan, et Thompson, il y a bien longtemps déjà s'était gaussé d'une telle situation en écrivant sur un ton plutôt acide: «Modern investigators have interpreted the quetzal-feathered serpent as a deity of almost everything under and including the sun».[76]

Un personnage historique?

Alfonso Caso propose de savantes reconstructions des généalogies royales issues de Quetzalcóatl dans la Mixteca.[77] Sans ignorer le moins du monde les aspects religieux et transcendants du personnage, Nicholson penche décidément du côté de l'explication historique. Pour cela, il sépare assez strictement deux ensembles rattachés respectivement à Ehecatl Quetzalcóatl, la divinité, et Topiltzin Quetzalcóatl l'homme. Ceci constitue un parti pris classificatoire très utile sans doute, et permet d'éviter bon nombre d'abus d'interprétations, mais cette classification elle-même est abusive, artificielle et pour tout dire impossible. Nicholson en est parfaitement conscient:

> This study aims only to examine one limited aspect of this larger problem, that relating to a large corpus of documentary source material that provides a number of different versions of what can be called the Topiltzin Quetzalcóatl of Tollan Tale, or at the least, significant allusions to its protagonist. The purely supernatural figure, whom I shall refer to as Ehecatl Quetzalcóatl, will receive only tangential consideration. With the cult and mythology of this old creator/wind/rain deity, symbolized by the feathered serpent, who clearly goes back well into the Classic period if not before, the personality and tale of Topiltzin Quetzalcóatl of Tollan seems to have become almost inextricably entwined. Separating the two is difficult, but a reasonably clear division can in most cases be made. Ideally, both aspects should be considered jointly, but this would demand a far more extensive investigation. It is the figure of historical legend, then, the man, not the god, who is the subject of this study.[78]

76. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, XXVI, citant Thompson, 1945: 13.

77. Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la mixteca. Diccionario biográfico de los señores mixtecos.*

78. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, XXVI.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

A la fin de son analyse, Nicholson affirme à nouveau l'historicité du personnage:

> Topiltzin Quetzalcóatl, in spite of his concomitant quasi-divinity, was essentially a man who lived at a stated time and who moved through a world specifically located in space[79] et encore: First and most important, I believe that it is quite possible that there was an «original» Topiltzin Quetzalcóatl, an actual person who lived on this earth but who later apparently became inextricably fused (and confused) with more than one deity – and probably with later rulers as well.[80]

On remarquera surtout dans ces fragments l'insistance sur le singulier, Topiltzin Quetzalcóatl est un personnage historique singulier, une personne définie dans le temps et l'espace. Nicholson ne veut pas voir que les différents aspects de Topiltzin Quetzalcóatl ne sont que les multiple facettes d'un ensemble inséparable et qu'il n'est ni possible ni nécessaire ni efficace de les séparer ou de chercher l'origine ou la version originale du personnage, la facette originale de toutes les autres puisque toutes font partie intégrante du personnage que nous cherchons à mieux définir et comprendre: «This well illustrates the fusion, or perhaps better, confusion, that had taken place between these two fundamentally distinct figures, the great ruler/priest of the Toltecs and the old fertility/creator god whose name he bore».[81] Il revient sur cette distinction entre le dieu Ehecatl Quetzalcóatl et le roi Topiltzin Quetzalcóatl dans son introduction à l'édition de 2001 malgré toute l'évidence d'une impossibilité de séparer ces deux fonctions:

> I probably should have mentioned, […] the ascription of the creation of the Chichimeca ancestors of the major peoples of Central México, as well as the heavens, sun, and the earth, to «Topiltzin Quetzalcóatl»(Sahagún 1997: 223). As I noted in footnote 9 of this page, this particular binomial designation was usually reserved for the traditional Toltec ruler rather than the creator/wind deity, Ehecatl Quetzalcóatl, who was clearly intended here—but I also recognized that «at least by the time of the Conquest… their personas had intertwined to the extent that it is difficult to sharply differentiate them.[82]

79. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, 257.
80. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, 259.
81. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, 36.
82. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, XXXIII.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Son choix constitue à mon sens une grave distorsion de la réalité. Non, les deux personnages ne sont pas deux figures distinctes. Pour être le plus connu, Nicholson n'est certes pas le seul à défendre la thèse historique. Le livre d'Alfredo López Austin, *Hombre-dios* est une œuvre capitale. Elle ne traite pas particulièrement du personnage de Quetzalcóatl, mais le prend comme l'une des figures exemplaires de ceux qu'il nomme les hommes-dieux. La plupart de ses réflexions sont d'une remarquable perspicacité, et il signale par moments quelques traits, quelques aspects qui auraient dû l'amener logiquement à une solution du problème proche de celle que nous proposons ici. Par exemple, à propos de l'ivresse de Quetzalcóatl, il écrit: «No es transgresión de un sacerdote original, sino la conducta de un dios en el mito, repetida ritualmente sobre la tierra».[83] Il semble toutefois qu'il n'ait pas voulu franchir le seuil du danger du blasphème, de la désacralisation de ce héro mythique si magnifique rédempteur du Mexique ancien. Il voit bien que *parfois* les héros, hommes-dieux sont en fait des victimes sacrificielles, mais chez lui cette catégorie reste marginale entre toutes les formes d'hommes-dieux qu'il présente. Il croit aussi que certains prêtres *prenaient* le rôle de victime représentant le dieu: «Una de las más duras funciones, naturalmente, era la occisión ritual. Hay vagas noticias de que algunos sacerdotes tomaban el papel del dios y morían representándolo».[84] Il y eut sans doutes des cas de folie sacrée chez des fidèles possédés d'une rage mystique connue dans d'autres religions, le culte de Cybèle, par exemple, et prêts à se mutiler ou se tuer. Mais Alfredo López Austin ne considère pas les cas sans doute infiniment plus fréquents dans lesquels la victime n'avait rien choisi du tout, et n'était déclaré prêtre que le temps d'une représentation et bien malgré elle, ce qui n'empêchait nullement de s'adresser à elle par les termes de *prêtre* ou *Grand-Prêtr*e, titres honorifiques que reçoit aussi Quetzalcóatl comme le veut le protocole religieux: «Tezcatlipoca; entró, le saludo y dijo: "Hijo mío, sacerdote Ce Acatl Quetzalcóatl"».[85] López Austin fait donc de Quetzalcóatl un cas très exemplaire, mais somme toute un simple cas particulier d'un vaste ensemble de personnages qui présentent les mêmes particularités ou certaines d'entre elles. Nous sommes bien d'accord qu'il y eut une quantité de Quetzalcóatls, c'est à dire d'acteur du rôle, mais ce n'est

83. López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, 155.

84. López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, 181, citant Francisco Hernández, *Antigüedades de la Nueva España*, trad. y notas de Joaquín García Pimentel (Ciudad de México: Editorial Pedro Robredo, 1946): 176-177.

85. *Annales de Cuauhtitlán*, 39.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

pas dans ce sens que López Austin parle de la multiplicité des Quetzalcóatl, il rassemble sous la catégorie générale des hommes-dieux des personnages à vrai dire très différents: héros nationaux et tribaux, prêtres, sorciers, shamans, ixiptla, nahuals, devins, rois, victimes, etcetera. Il voit bien que certains d'entre eux auraient pu être des prisonniers ou des esclaves manipulés, drogués, dépersonnalisés pour en faire les ixiptla des dieux, de simples acteurs, mais présente ces cas comme de simples exemples mineurs, presque marginaux de sa catégorie générale des hommes-dieux. Il ne voit pas ou ne veut pas voir que ce sont pour la plupart ces acteurs forcés du mystère divin qui sont justement à la base de toutes les autres imaginations pseudo historiques très idéalisées. Il voit bien que les ixiptla des dieux, se transformaient en nahual du dieu qui entrait en eux pour les posséder, qui prenait possession de leur enveloppe terrestre, mais présente cela comme une qualité particulière, exceptionnelle et stupéfiante, admirable, de certains êtres dotés de pouvoirs ou dons spéciaux, et ne veut pas voir que n'importe qui ou presque pouvait être attrapé, manipulé, opéré, lobotomisé, reprogrammé psychologiquement pour en faire un automate, un zombie, une simple enveloppe vide dans laquelle on pouvait insuffler l'esprit du dieu à représenter, reformater et reprogrammer totalement son comportement après un sérieux lavage de cerveau. Bref, en faire un acteur parfait. López Austin semble vraiment croire qu'il existait un type préhispanique de surhommes, et que ces personnages étaient véritablement dotés de pouvoirs surhumains et surnaturels, capables de prouesses mentales et spirituelles hors du commun, qu'ils avaient bien mérité de leurs réputations de dieux ou demi dieux, de héros culturels, chefs et maîtres spirituels de leurs communautés. Et pour lui, Quetzalcóatl fut donc un personnage (ou des personnages) historique doué de qualités exceptionnelles, surhumaines, en quelque sorte un saint homme. Son commentaire du passage suivant montre bien qu'il exclue de sa catégorie d'hommes-dieux les victimes, prisonniers ou esclaves achetés qui n'en pouvaient mais, et se seraient bien passé d'un tel honneur:

> Cuando Motecuhzoma Xocoyotzin, alarmado por las señales celestes de la desgracia, interpeló a la imagen viva de Huitzilopochtli, contestó el muchacho: …que él era un pobre mozo ignorante y que de cosas del cielo él no alcanzaba nada, porque ni era astrólogo, ni hechicero, ni adivino. Que mandase llamar a los astrólogos y adivinos y a los que sabían de las cosas nocturnas y que le preguntase, que aquel era su oficio.[86]

86. López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, 183-184, citant Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, II: LXIII: 6:468.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Et López Austin de commenter: «¡A qué nivel habían llegado los salvadores de pueblos!» Ce qui montre bien qu'il croit vraiment aux qualités et pouvoirs exceptionnels des hommes-dieux, et n'a pas compris que pour la majorité ce sont de pauvres victimes innocentes, prises au piège d'une mécanique sociale infernale. Or dans la réponse de ce pauvre garçon, c'est de tout le contraire qu'il retourne, ce n'est pas *A quel niveau était tombée la fonction de* «sauveur du peuple»! Cette réponse du jeune homme dont on avait voulu faire le pantin de dieu devrait bien plutôt soulever notre admiration, quelle grandeur dans cette réponse! Car contrairement à la grande majorité des autres victimes qui s'avouaient vaincues, résignées à la mort, et jouaient docilement les jeux des prêtres et de toute la société, celui-ci fait enfin preuve d'une saine et noble insolence et d'un esprit critique remarquable, d'une liberté absolue. Il peut bien se le permettre, se sachant condamné à mort de toutes manières. A vrai dire il insulte Moctezuma et avec lui ses prêtres et toute l'idéologie de l'empire. Les grands prêtres du pouvoir central de Tenochtitlan l'ont eux-mêmes désigné pour être le dieu suprême des aztèques, et en particulier le dieu absolument principal pour Moctezuma et tout le pouvoir Aztèque! Huitzilopochtli. Comment pourrait-on lui porter la contradiction? Par cette réponse il se moque de l'Empereur et déchire le voile de l'imposture religieuse, de l'idéologie du pouvoir. Moctezuma était d'une extrême dévotion, comment aurait-il pu châtier le dieu vivant? ce faisant il aurait complètement sapé les fondements idéologiques de l'empire. Le jeune homme, ixiptla de Huitzilopochtli prend Moctezuma à son propre piège. Peut-on s'imaginer qu'un simple jeune homme puisse se permettre une telle réponse à Moctezuma que même les plus grands nobles ne pouvaient regarder en face et qui envoyait à la mort tous ses contradicteurs. Mais qu'aurait-il pu faire au dieu vivant? Parmi la masse des élus résignés et abattus, se trouvaient donc aussi quelques rares révoltés, superbes combattants de la liberté et de la vérité. Ces cas sont très rares, mais nous trouvons chez les Mayas une autre victime, cette fois féminine qui sauve sa vie par une insolence du même esprit, retournant contre les prêtres leur propre idolâtrie, superstition et crédulité:

> Un anciano de Chichen Itzá relata un incidente, que asienta López Medel, según el cual a una joven a quien se iba a sacrificar se le exhortó a que pidiera después de su tránsito buenos temporales para sus cosechas; sin embargo, ella se rebeló y replicó que si la mataban pedirá el contrario. La joven fue sustituida por otra víctima.[87]

87. Martha Ilia Nájera Coronado, *El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio entre los antiguos mayas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Mais ces cas héroïques étaient rares sans doute. Les victimes sont trop souvent présentées comme des héros, des surhommes qui s'offraient avec résignation, indifférence, joie ou arrogance au couteau du sacrifice. Mon hypothèse nous amènera bien loin d'une telle idéalisation.

La liste des tenants de la thèse historique sont nombreux et l'on peut se demander comment les discussions sur l'historicité de Quetzalcóatl ont pu durer jusqu'aux temps présents puisque la chose avait été réglée dès la fin du XIX siècle. Brinton écrivait alors:

> Why should we try to make a king of Itzamna, an enlightened ruler of Quetzalcóatl, a cultured nation of the Toltecs, when the proof is of the strongest, that every one of these is an absolutely baseless fiction of mythology? Let it be understood, hereafter, that whoever uses these names in an historical sense betrays an ignorance of the subject he handles, which, were it in the better known field of Aryan or Egyptian lore, would at once convict him of not meriting the name of scholar.[88]

Pure mythologie?

Jill Leslie Furst dans son étude des codex de la Mixteca considérés sérieusement par Alfonso Caso comme documents historiques et généalogiques, avance l'hypothèse selon laquelle les codex généalogiques Mixtèques qui placent souvent Quetzalcóatl comme ancêtre dynastique, n'auraient aucune valeur chronologique historique, et qu'il s'agit en fait de récits mythiques à valeur divinatoire:

> The numerous dates in the Mixtec codices and lienzos have long been considered a mean of reconstructing Mixtec prehistory.…… My own study of the obverse of Vindobonensis, suggest, however, that none of the dates in this important and exceptionally well painted manuscript may be read as a literal and historical indicator of time.[89]

---

de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003), 114, citant Tomás López Medel, *Relation, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology,* vol. XVIII, Apendix B (Cambridge and Massachusetts: Harvard University, 1941, 194).

88. Brinton, *American Hero Myth*, 35.

89. Furst, «*The year 1 Reed, Day 1 Alligator: A Mixtec Metaphor*», 93.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Nous pouvons tomber partiellement d'accord sur le peu de fiabilité historique des généalogies anciennes représentées sur ces documents, dont les auteurs, comme c'est de tradition humaine, ont embelli, anobli et divinisé leur passé. Les généalogies royales issues de Quetzalcóatl n'ont d'autre valeur que celle de justifier une *royauté de droit divin*, mais cela ne signifie pas pour autant que les dates inscrites n'aient aucune valeur du point de vue de l'astronomie et de la chronologie historique, comme aussi d'ailleurs, des points de vue de la philosophie, de la religion et de l'histoire des sciences et de la politique.

Graulich, auteur majeur et d'une immense maîtrise de l'histoire et de la culture de l'ancienne Mésoamérique revient à diverses reprises sur la figure de Quetzalcóatl.[90] Il rappelle dans *Mythes et rituels du Mexique ancien prehispanique*,[91] que jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, c'est à peine si l'on doutait de l'historicité de Quetzalcóatl et des Toltèques. Graulich évidemment ne croit pas beaucoup à l'historicité du personnage:

> Une tentative de biographie de Quetzalcóatl, le soi-disant roi et réformateur religieux des prédécesseurs des Aztèques, les Toltèques, a conduit à une conclusion sans ambigüité: tel que présenté par les sources, ce Quetzalcóatl est mythique de part en part. Peut-être un personnage de ce nom a-t-il existé, mais on ne sait rien de sa vie ni des événements de son temps, Rien. Le mythe a tout recouvert.[92]

Il va plus loin encore, lorsqu'il écrit que:

> Il est significatif qu'après la Conquête les anciens Mexicains ont cru bon de s'inventer un souverain pseudo-historique, le fameux Quetzalcóatl, le Serpent à Plumes, qui aurait interdit les sacrifices humains…[93] Or selon les chroniques, Quetzalcóatl aurait été un réformateur religieux quasi monothéiste qui aurait interdit les sacrifices humains et que son frère ennemi, Tezcatlipoca, partisan des sacrifices aurait chassé de la ville. Il serait parti vers l'est et l'on croit retrouver sa trace… à Chicchen Itza! Belle illustration de la prudence qui doit présider à la lecture des sources écrites. Toutes sont postérieures à la conquête espagnole et

90. Graulich, *Myths of Paradise Lost in Pre-Hispanic Central México*; Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*; Graulich, *Los reyes de Tollan*.

91. Graulich, *Mythes et rituels du Mexique ancien prehispanique* (Bruxelles: Académie Royale, 1987).

92. Graulich, *Montezuma ou l'apogée et la chute de l'empire aztèque*, introd., V.

93. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 15.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> certaines s'efforcent, de manière compréhensible, de présenter aux colonisateurs et aux missionnaires une image plus flatteuse de leur passé. En l'occurrence, il s'agissait de montrer que les indiens aussi avaient à certains moments réprouvé les sacrifices humains.[94]

Enfin:

> no se puede reconstruir el pasado con meras enumeraciones de lugares o de ciudades conquistados, incluso aunque las listas concordaran entre sí, lo que no es el caso. Tampoco se puede reconstruir el pasado con listas de reyes fantasmas de quienes no se sabe nada.[95]

Ici, Graulich non seulement nie l'existence historique de Quetzalcóatl roi de Tollan et de Tollan elle-même, mais il va même jusqu'à prétendre qu'un aspect aussi important de sa légende que celui de refuser les sacrifices humains serait une affabulation des indigènes pour complaire au conquérant chrétien. Autant j'approuve la première proposition, autant je ne puis être d'accord avec la seconde, et reste persuadé que ce trait du personnage est authentiquement préhispanique. Mendieta le prouve, les aspirations à se libérer des sacrifices si douloureux étaient bien présents dans le Mexique préhispanique, et les indiens Totonaques, suppliaient leur grande déesse, parèdre du Soleil, de les en épargner:

> Tenían gran esperanza en ella que por su intercesión les había de enviar el sol a su hijo para librarlos de aquella dura servidumbre que los otros dioses les pedían de sacrificarles hombres, porque lo tenían por gran tormento, y solamente lo hacían por el gran temor que tenían a las amenazas que el demonio les hacía y daños que de él recibían.[96]

Les indiens eux-mêmes étaient épouvantés par les sacrifices, ils ne les pratiquaient que pour complaire aux dieux mauvais, et s'en protéger. C'est du moins ce qu'il ressort de la déclaration faite par la première ambassade de Moctezuma aux espagnols:

94. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 18-19.
95. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 101.
96. Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, 89.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> Luego al día siguiente enviaron aquellos señores y capitanes tres clases de cosas en presente a Cortés; y los que la trajeron le decían: «Señor, veis aquí cinco esclavos: si sois dios bravo, que coméis carne y sangre, comeos éstos y traeremos más; si sois dios bueno, he aquí incienso y pluma; si sois hombres, tomad aves, pan y cerezas.[97]

La proposition de Graulich selon laquelle le refus des sacrifices dans les traditions préhispaniques de Quetzalcóatl serait une complaisance à l'égard des chrétiens est d'autant plus surprenante qu'il a été l'un des plus engagé à démontrer que lorsque l'on observe des ressemblances frappantes entre la religion aztèque et la chrétienté, il ne faut pas conclure immédiatement à un emprunt d'époque coloniale: «En Amérique, les chercheurs actuels, plus guère formés au comparatisme religieux, ont tendance à croire que tout ce qui ressemble au christianisme dans les religions méso-américaines est d'influence européenne, ce qui n'est évidemment pas le cas».[98] Pourtant, à propos d'un autre trait concernant Quetzalcóatll, Graulich n'hésite pas à inverser de nouveau les termes de ce que les sources attestent pourtant de manière répétitive, Quetzalcóatll était blanc, avait la peau claire. Graulich écrit:

> parce qu'en 1519 Hernan Cortes fut pris pendant un temps pour le dieu qui revenait, les moines espagnols crurent que Quetzalcóatl avait dû être un Blanc venu évangéliser les Indes occidentales et les indiens s'empressèrent de leur emboiter le pas et de présenter Quetzalcóatl comme un réformateur qui aurait interdit les sacrifices humains.[99]

La blancheur de la peau en Amérique comme en Europe et bien d'autres endroits, Indes, Japon, est une des marques physiques de l'appartenance à la classe supérieure. Non pas pour des raisons de race, Brinton affirme que cette croyance vient du fait que la clarté de la peau reflète celle de la lumière que l'on a adorée partout comme divine et céleste.[100] Mais il se peut plus simplement que ce soit parce que cela dénote une personne n'ayant pas besoin de travailler aux champs sous le soleil. Et tout comme les nobles d'Europe se faisaient

97. López de Gomara, *Historia de las conquistas de Hernan Cortés* (México*:* imprenta de testamentaria de Ontiveros, 1826), cap. 45, p. 80.

98. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 45. voir Aussi Graulich, «Myths of Paradise Lost in Pre-Hispanic Central México» et Graulich, «L'arbre interdit du paradis aztèque».

99. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 33.

100. Brinton, *American Hero Myth*.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

un devoir de se garder du soleil, les grandes dames surtout, on disait de Moctezuma qu'il était de peau claire comme aussi sa fille Isabelle. Qu'on le veuille ou non, que cela plaise ou non, à part quelques exceptions, la blancheur de la peau est appréciée un peu partout, dans les caraïbes comme au Japon: «La gente de estas islas es más blanca y dispuesta que la de Cuba ni Haití, especial las mujeres, por cuya hermosura muchos hombres de Tierra-Firme, como es la Florida, Chicora y Yucatán, se iban a vivir a ellas».[101] De plus et surtout, les rapports des blancs, des albinos avec la vie recluse et le sacrifice sont bien attestés au Mexique comme ailleurs en Amérique: «cuando no llovia arrojaban a los nacidos blancos, y que de puro blanco no ven».[102] En vérité, tout ce qui touche à Quetzalcóatl est bien compliqué! La position franchement déclarée en faveur de l'explication mythologique de Graulich avait été celle aussi de Brinton qui refusait le titre de savant à qui voudrait faire de Quetzalcóatl un personnage historique et de Tollan une ville terrestre réelle. Pour Brinton, Tollan est la ville du soleil resplendissant et de la lumière.[103] Il veut interpréter chaque détail selon cette clef unique du combat du jour et de la nuit, de la lumière et des ténèbres au point de lasser le lecteur. Je ne puis évidemment accepter cette interprétation astrale de la mythologie mésoaméricaine qui sera celle aussi d'Eduard Seler et d'autres auteurs. Brinton voit tout solaire en Quetzalcóatl, Seler y voit par contre la lune,[104] on ne s'y retrouve pas très bien. S'il y a bien une relation forte entre Quetzalcóatl et les lois du ciel, les astres, elle n'est pas aussi simple ni aussi confuse. Avec Michel Graulich et la plupart des auteurs les plus récents l'école mythologique a semble-t-il enfin gagné la partie, bien qu'il se trouve là aussi quelques abus. Nous avons vu que Graulich fait de certains aspects de Quetzalcóatl, comme par exemple la blancheur de sa peau et sa barbe, les signes d'une invention d'après la conquête, mais Werner Stenzel avance plus loin encore dans son livre «Mitogenesis de una leyenda postcortesiana».[105] Pour lui, à peu près tout ce que l'on sait de Quetzalcóatl aurait été inventé après l'arrivée des blancs. Il croit aussi qu'il est possible de

101. Francisco López de Gomara, *Historia de las Indias. Historiadores primitivos de las Indias Occidentales*, t. I (Madrid: s.e., 1749), cap. XLI, 31.

102. Tezozómoc, *Crónica mexicana*, LXXII, *El sacrificio humano*, 309; Yólotl González, *El sacrificio humano*, 256.

103. Brinton, *American Hero Myth*.

104. Seler, 1993: IV: 165-175.

105. Werner Stenzel, «Mitogénesis de una leyenda postcortesiana», *Cuadernos del Unicornio*, nr. 13 (Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León-Facultad de Filosofía y Letras, 1991).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

séparer le dieu *Serpiente Emplumada Viento* du héros historique Topiltzin Ce Acatl Quetzalcóatll de Tula. J'apprécie la documentation et suis disposé à écouter les arguments dont certains semblent intéressants, et même convaincants, mais il va sans dire que je ne puis accepter cette hypothèse en général. D'ailleurs, nous avons de Torquemada citant Sahagun une notice qui démontre sans faute que les indigènes croyaient vraiment que les espagnols étaient de retour de Tlilan Tlapalan. Pour eux, Tlilan Tlapalan était un lieu mythique, très loin, de l'autre côté de l'océan, mais ils étaient bien en peine de savoir où exactement. Aussi demandent-ils aux espagnols s'ils peuvent leur dire où se trouve Tlilan Tlapalan. Les espagnols éberlués ne savent bien sûr quoi répondre puisqu'ils ne connaissent encore rien de ces légendes locales:

> Y dice el Padre Fr. Bernardino de Sahagún, que en la ciudad de Xuchimilco, le preguntaron algunos indios, qué donde era Tlapallan? Y que les respondió, que no sabía, ni tampoco entendió el intento de la pregunta; porque aún no sabía estas cosas, porque fue cincuenta años antes que lo escribiera, que vino a ser a mui pocos años, después de su conversión, y entrada del evangelio, en estas tierras; y dice más, que entonces ellos andaban dando tientos, para ver si nosotros los Religiosos, y Españoles sabíamos algo de aquellas antiguallas, que ellos tenían.[106]

Solutions de compromis

D'autres auteurs essaient de ménager la chèvre et le chou. Laurette Séjourné voit en Quetzalcóatl la figure centrale de toute la spiritualité de Mésoamérique. Un roi de Tollan-Teotihuacan qui aurait prêché l'union mystique avec la divinité pour sauver l'homme de son alourdissement dans la matière, par une vie d'ascèse et d'abstinence. En somme un ermite, un renonçant, un grand prophète, historique, mais quasi divin. Nous sentons ici, bien sûr, un christianisme profondément ancré chez l'auteur de ces lignes. On a du mal à comprendre la justification de considérations d'ordre éthique telles que ce commentaire à propos du serpent à plume de la façade du temple de Xochicalco: «El Quetzalcóatl es el signo del advenimiento de la consciencia».[107] Cette attitude spiritualiste et très émotive aura bien évidemment provoqué chez certains lecteurs

106. Torquemada, *Monarquía indiana*, VI: XXIV; II: 50: 1.
107. Séjourné, *El Universo de Quetzalcóatl*, 38, fig. 31.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

à prétentions scientifiques un rejet immédiat et viscéral. Laurette Séjourné, de toute évidence, a projeté sur Quetzalcóatl ses propres aspirations idéalistes et absolues. Je trouve moi-même les textes quasi mystiques de Laurette Séjourné plutôt littéraires et charmants, très engagés idéologiquement et autobiographiques, autrement dit en dissonance avec ce que l'on attend d'une analyse scientifique. Mais justement pour cela, parce que la culture mésoaméricaine est toute littérature, exaspération religieuse et convention, mise en forme des émotions et des passions, passion mystique, je crois que cet auteur, en dépit de ses égarements, est bien plus près de la vérité qu'on ne le juge généralement:

> Esto sugiere, posiblemente, la llegada al mundo del conocimiento interior cuya gestación requiere – según el ejemplo del rey de Tula – toda una existencia […]
>
> Como la existencia del rey de Tula termina también en una ruptura del orden natural, resulta que su historia no es más que una réplica, sobre un plano diferente, de la del reptil en su voluntad de superación. En los dos casos, la meta es alcanzada por medio de largos esfuerzos simbolizados por el movimiento – peregrinación del primero; tentativas de erguirse del segundo – así como por el sacrificio de la forma original. De ahí que, lo mismo que la materia bruta está considerada a partir de la toma de consciencia de una posible liberación de los límites físicos, la sustancia de la serpiente emplumada lo es a partir de su visión de un dominio que trasciende la objetividad, de la visión que insufla la necesidad de dirigirse 'a los confines del mundo, hacia el horizonte donde cielo y tierra se unan'.
>
> El mito marca ese punto de partida con los remordimientos del pecado carnal que abre la historia de Quetzalcóatl. Como ésta acaba con la hoguera, su vida se revela entonces limitada al peregrinaje, a la búsqueda de un más allá de la situación experimentada corporalmente.
>
> La soberanía de que es investido Quetzalcóatl desde antes que existiera el reino de Tula – ya que como hemos visto, el reino implica siempre una previa divinización y que ésta, a su vez, implica un rey poseído del deseo de transformación – queda establecida sobre el dominio de los vastos espacios que separan la inercia animal de la consciencia pura. Es, pues, en esta hazaña interior donde reposa la soberanía que originó el reino de los grandes artistas, de los hombres que, al igual que su dios, poseían el secreto de convertirse en energía luminosa. Es decir, que lo que hace de Quetzalcóatl un rey, es su determinación de cambiar el curso de su existencia, de iniciar una marcha a la cual no lo obliga más que una necesidad íntima. Él es el Soberano porque obedece a su propia ley, en lugar de obedecer a la de otros.[108]

108. Séjourné, *El Universo de Quetzalcóatl*, 55-56.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

J'ai cité largement ce fragment parce qu'il est typique de l'écriture de Laurette Séjourné, une écriture passionnelle, militante, qui se laisse emballer dans ses propres visions et convictions, projette ses propres espérances: Él es el Soberano «porque obedece a su propia ley». Tout un programme politique et messianique d'anarchie militante et intégriste! Elle se trompe lorsqu'elle croit que Quetzalcóatl est un personnage historique. Elle se trompe encore lorsqu'elle en fait un surhomme maître et créateur de son propre destin, libre et que personne n'oblige, un révolutionnaire messianique. Mais elle touche juste lorsqu'elle pose au cœur de la problématique de Quetzalcóatl le dépassement de la matière et de l'inertie animale, la sublimation lumineuse des limitations terrestres, la transcendance artistique. Pourtant, ce n'est pas un personnage historique, isolé et unique qui porte tout cela par *nécessité intime*, c'est la base culturelle, philosophique et religieuse de tout l'ensemble culturel de Mésoamérique. Et Quetzalcóatl n'en est que le meilleur représentant, mais un représentant littéraire et scénique. Et sa seule liberté est d'accepter le destin tragique qui lui est imposé, par force. Mais ce fragment tombe à point pour notre interprétation: «su vida se revela entonces limitada al peregrinaje, a la busqueda de un más allá de la situación experimentada corporalmente».[109] Séjourné s'est laissée emporter par son enthousiasme, et c'est pour cette raison même qu'elle touche juste, les cultures mésoaméricaines étaient marquées de la même faiblesse. Et d'ailleurs, dans sa revue critique des idées de Laurette Séjournée, Michel Graulich présente un avis assez proche:

> A decir verdad, la autora no se enreda demasiado con referencias bibliográficas. Pero he demostrado anteriormente y veremos de nuevo en este libro que la idea de la materia de la que uno tiene que liberarse para acceder a la deidad suprema sí está en el centro del pensamiento religioso mexicano y del sistema sacrificial en particular.[110]

Ou encore:

> l'idée du sacrifice comme un instrument de libération de l'âme prisonnière de la matière, thème ancien de l'Inde, des pythagoriciens et des néopythagoriciens, des philosophes chinois après Confucius et de la gnose notamment, était bel et

109. Séjourné, *El Universo de Quetzalcóatl*, 55-56.
110. Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*, 22-23.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> bien un thème mésoaméricain et Laurette Séjournée a le grand mérite d'avoir été la première à le pressentir, sinon à le démontrer».[111]

Bien plus tard, Emanuela Mónaco verra aussi l'aspect de transfiguration, de sublimation du destin de Quetzalcóatl: «Quetzalcóatl lleva a cabo su transformación de una vida humana corruptible, deleznable, a una vida celeste incorruptible, inmortal».[112] Position bien proche de celles de Laurette Séjournée et Michel Graulich, et très bien justifiée, à mon sens. Cette tradition et ces textes reflèteraient une expérience mystique, un parcours initiatique.

En faveur d'un personnage historique mais fortement sceptiques et critiques, se déclarent des auteurs tels que Eloise Quinones Keber,[113] David Carrasco[114] et Hanns Prem.[115] David Carrasco, comme Eloise Quinones Keber, voit en Quetzalcóatl un modèle de la royauté et admet un personnage historique qui s'en serait inspiré ou incarné. Hanns Prem veut bien accepter l'historicité de Quetzalcóatl, et de Tollan, mais se montre très prudent et accepte qu'une quantité de légendes ont brouillé l'image.

Plus froidement, Victoria Solanilla résume les avis contradictoires pour les accepter tous ensemble:

> La figura de Quetzalcóatl presenta un alto grado de dificultad para su estudio, ya que las modernas investigaciones han llegado a concluir que no solamente fue un personaje histórico concreto sino que también fue un dios, un concepto, un arquetipo que se repite en las diversas etapas y zonas culturales de Mesoamérica.[116]

Cette position largement ouverte est sans doute bien proche de la vérité, mais ne résout pas la question pour autant, et en fait, n'apporte rien.

111. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 34.

112. Mónaco, «Quetzalcóatl de Tollan», 139.

113. Eloise Quiñones Keber, «Topiltzin Quetzalcóatl in text and images», M.A. thesis (New York: Columbia University Press, 1979).

114. David Carrasco, *Quetzalcoatl and the Irony of Empire: Myths and Prophecies in the Aztec Tradition* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

115. Hanns Prem, *Los reyes de Tollan y Colhuacan,* «Los reyes de Tollan y Colhuacan», *Mexico, Estudios de Cultura Náhuatl,* nr. 30 (1999): 23-70.

116. Victoria Solanilla Demestre, «Quetzalcóatl y su proyección en el Cristianismo», in *Lo que duele es el olvido* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998), 83-93.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Un modèle des funérailles royales

Sous la plume de Patrick Johansson nous trouvons des travaux de l'école structuraliste française teintés de phénoménologie et de brillantes intuitions poétiques. Johansson revient à plusieurs reprises sur les significations possibles de Quetzalcóatl. Son article «La mort de Quetzalcóatl: un modèle exemplaire pour les obsèques des seigneurs mexicains»[117] reprend de nombreux arguments exposés dans le livre *Ritos mortuarios nahuas precolumbinos*[118] qui offre une interprétation originale, et elle aussi exemplaire, de ce qu'il nomme le *mythe de Quetzalcóatl*, affirmant par là son caractère non-historique, son caractère de modèle religieux. Modèle, selon lui, des funérailles royales en Mésoamérique et qu'il nomme aussi *La ley de Topiltzin*. Cette interprétation est certainement soutenue et confirmée entre autres nombreux exemples par les texte de Tezozómoc et Durán à propos de l'habillage du corps du roi défunt pour les obsèques de Tizoc: «Hecho esto y cantando delante del, le tornan a descomponer y le adornan de los vestidos que llaman de Quetzalcóatl.[119] El cuarto vestido que le ponían era del dios Quetzalcóatl, ponianle en la caueca una máxcara de tigre con un pico de pájaro».[120]

C'est dire qu'il entend le mythe de Quetzalcóatl comme le modèle littéraire de la liturgie des obsèques d'un monarque. La procession des funérailles royales depuis la préparation et l'exposition du corps jusqu'au bûcher deviennent la *fuite* de Quetzalcóatl vers l'autre monde. Ce faisant, son interprétation se situe ici au plus près de la mienne. Pour lui il s'agit d'un texte mythologique servant de modèle au rituel d'accompagnement vers l'autre monde du souverain défunt. Dans la mesure ou les funérailles en général, et les funérailles nationales, royales ou impériales en particulier sont organisées selon un protocole et une pompe parfaitement théâtrale, nos deux interprétations se rejoignent, et s'accordent en parallèle sur beaucoup de points. Encore faut-il savoir de quel roi nous parlons. Un vrai roi? Son modèle céleste? Ou son substitut rituel? Lorsqu'un roi se meurt, son successeur peut bien l'accompagner vers l'au-delà, en la personne de son substitut, de son alter ego, de son ixiptla, ce qui permet bien entendu au nouveau roi de détourner la mort

117. Johansson, «La mort de Quetzalcóatl».

118. Patrick Johansson, *Ritos mortuarios nahuas precolumbinos* (Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, 1998).

119. Tezozómoc, *Crónica mexicana*, LXII, 2001: 264.

120. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, I: XXXIX: 355.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

de sa propre personne. Le sacrifice qu'il offre est expiatoire et de protection, et fait partie des cérémonies d'intronisation. La lecture de Patrick Johansson est des plus intéressantes, et de nombreux aspects viennent l'appuyer. Le roi était peut être malade avant d'en mourir, il avait bien mauvaise mine, les yeux creux, ou tout gonflé. Effectivement, on l'a sans doute fait boire pendant l'agonie, on grime et masque le mort comme on le fait avec Quetzalcóatl, on lui sacrifie une ou plusieurs épouses pour l'accompagner, ainsi que ses gens de service, ses pages, nains et bossus qu'il aime tant. On va chanter ses exploits et rappeler tous les lieux qu'il a visité, sanctifié, où il s'est illustré et laissé des souvenirs durables, enfin, richement habillé et décoré, le visage couvert d'un masque on le place sur le bucher. A peu près tout est parallèle et l'hypothèse d'un Quetzalcóatl comme modèle des funérailles royales doit emporter l'adhésion. Mais ce n'est là que l'une des applications du mythe de Quetzalcóatl, d'autant que la solution de Patrick Johansson génère aussi quelques énigmes. Selon lui, la mort de Quetzalcóatl a bien lieu à Tollan, dans le palais même du roi. Tout d'abord Tezcatlipoca l'oblige à se regarder dans le miroir, autrement dit, Quetzalcóatl serait mort en se regardant dans le miroir de Tezcatlipoca, en quelque sorte il serait passé de l'autre côté du miroir, dans l'autre monde. C'est une idée assez alléchante, mais je ne puis être d'accord avec cette interprétation, ou du moins seulement de manière partielle. Plus loin, c'est dans l'acceptation du pulque qu'il propose de voir le moment de la mort: «Dans l'optique qui est la nôtre, l'entrée de Tezcatlipoca dans la maison de Quetzalcóatl représente la mort de ce dernier, mort attendue puisque le roi était vieux et malade, et le médicament qu'on lui propose sera en fait le remède mortel qui guérira son agonie».[121]

«Le fait d'accepter la boisson enivrante que lui propose Tezcatlipoca constitue une rupture de pénitence, équivalent actanciel, dans le contexte considéré, de la mort».[122]

Quetzalcóatl serait-il donc mort empoisonné? De coma alcoolique? ivre-mort! Ici non plus, je ne puis suivre cette lecture, bien qu'elle soit elle aussi acceptable d'une certaine manière, remise dans un autre contexte. Le miroir présente et annonce la mort, il n'est pas encore la mort. Le pulque constitue aussi certainement un signe de la mort qui s'approche, mais il n'est pas encore la mort, lui non plus, le Rabinal Achi l'exprime très clairement: *Concédeme tu*

121. Johansson, *La mort de Quetzalcóatl,* 18.
122. Johansson, *La mort de Quetzalcóatl,* 21.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

alimento, tus bebidas. Las recibiré para probarlas». Esto dijo tu voz. «Ésa será la suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento».[123]

La troisième annonce de la mort est constituée par la nuit d'ivresse avec Quetzalpetlatl. C'est encore le Baron de los Quichés qui nous en assure:

> Concedeme a la Madre de las plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, la Piedra Preciosa, traída de Tzam-Gam-Garchag, cuyos labios están aún por estrenar, cuya cara no ha sido tocada, para que estrene su boca, que estrene su cara. Que baile con ella, que yo la muestre en los vastos muros, en la vasta fortaleza, en los cuatro rincones, en los cuatro lados, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, bajo el cielo, sobre la tierra. El cielo, la tierra, estén contigo, jefe Cinco-Lluvia.[124]

Et pour finir, pour Quetzalcóatll comme pour le Baron des Quichés, cette mort ne sera pas simplement symbolique, un simple équivalent actanciel, une forme littéraire, non, ce sera vraiment la mort, la mort clinique.[125] Si dans son ensemble l'interprétation de Johansson est très convaincante pour la partie du texte allant de la mise dans la caisse de pierre jusqu'à la crémation à Tlilan Tlapalan, elle n'explique pas les singularités de la première partie, celle de la vie de renoncement et de pénitence jusqu'à l'acceptation du miroir, de la coupe et de la nuit d'ivresse. Pour cette partie, chacun des arguments est à étudier en détail, et si l'on y trouve des propositions très intéressantes, on y remarque aussi quelques incohérences, quelques impossibilités logiques. La présentation du miroir peut bien signifier la porte d'entrée dans le monde des esprits. C'est pour cela que l'on voile les miroirs dans la maison du mort en Europe comme en d'autres pays. La boisson enivrante est un signe de mort. En boire cinq coupes, justement, signifie au Mexique se saouler à mort! La nuit d'amours avec une prostituée qu'elle soit ou non sacrée peut elle aussi mener à une sorte de petite mort. Evidemment que le départ, et le voyage, en général sont les images du grand voyage par excellence, du voyage vers l'au-delà ou déjà dans l'autre monde. Comme chez nous le chemin de Santiagio de Compostelle, sur terre et dans la voie lactée. Le texte des Annales de Cuauhtitlan comme

123. Rabinal Achi, *Teatro indígena prehispánico*, Francisco Monterde, prol. (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 68.

124. Blixen, «Rabinal Achi», 72.

125. Bien que celle-ci dans la pièce de Rabinal soit jouée de la manière la plus légère qui soit.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

les autres textes qui lui sont parallèles sont bien explicite, le voyage vers TlilanTlapalan est un exil ou un pèlerinage vers le bûcher funéraire dans lequel Quetzalcóatl va se jeter ou se faire jeter pour devenir l'Etoile du Matin d'une nouvelle ère, d'un nouveau Soleil. L'innovation chez Patrick Johanson c'est de situer le moment de la mort bien plus tôt:

> En fait deux lectures du mythe qui se compénètrent peuvent être faites ici. La première, la plus accessible, et que le texte exprime de manière explicite en structure de surface, établit que Quetzalcóatl part de Tula, chassé par Tezcatlipoca, et s'en va mourir à Tlillan, Tlapallan, un lieu situé sur la côte du Golfe du Mexique. L'autre plus sémiologique, moins évidente, et qui constitue notre hypothèse, serait: que Quetzalcóatl meurt à Tula à un moment précis que notre analyse déterminera, et que son voyage vers Tlillan Tlapallan s'effectue d'Ouest en Est dans les entrailles régénératrices du Mictlan. La mort, le départ, le voyage et l'arrivée constitueraient dans ce cas le modèle exemplaire du parcours eschatologique effectué par un roi après son décès.[126]

L'idée présente ici d'une double lecture est bien intéressante et peut être développée. On pourrait ainsi tracer plusieurs histoires parallèles toutes entrelacées:

- Le récit d'une vie se terminant à Tollan dans la caisse de pierre.
- Celui d'une vie se terminant par l'exil ou la fuite et un suicide à Tlilan Tlapalan.
- Le récit du voyage en esprit dans le monde inférieur.
- Le thème mythique de l'incarnation, de la mort et de la renaissance du dieu.
- Le modèle structural des rites d'initiation.
- Le rituel d'intronisation royale.
- L'image de la tragédie de l'homme et de ses espérances.
- L'éternel recommencement des cycles cosmiques, plus particulièrement ici celui de Vénus.
- Le cortège funéraire transportant le corps du roi de son palais au bûcher de crémation.

Effectivement, durant les funérailles on déclamait et jouait la vie et les faits héroïques du défunt et on allait en pèlerinages visiter les lieux où il était passé de son vivant. On pouvait y promener en procession son corps bandé, ou

126. Johansson, *La mort de Quetzalcóatl,* 12.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

son image, ou encore les cendres et restes du roi défunt mais on pouvait tout autant se contenter de déclamer les hauts faits de sa vie, ou les deux parallèlement, un acteur mimant les hauts faits déclamés de la vie du roi. On rejouait sa vie. Nous voyons donc ici la possibilité d'une composition polyphonique dans laquelle on joue la même partition simultanément ou consécutivement mais chaque partition est décalée par rapport aux autres, déplacée à l'octave, à la quinte, ou sur une autre clef, et l'on reprend le thème de base alors que d'autres ont déjà commencé une autre partie ou d'autres variations. On peut alors accepter que l'interprétation proposée ici et celle de Patrick Johnson, bien que différentes, ne soient pas nécessairement contradictoires.

Pour Patrick Johansson, ce texte des Annales de Cuauhtitlan et le mythe sur lequel il se fonde constituent le modèle des funérailles royales, funérailles qui constituent elles aussi, très évidemment, une sorte de représentation théâtrale:

> Le voyage de Quetzalcóatll vers Tlillan, Tlapallan ne représente pas seulement l'exil du roi de Tula et la régénération cosmique du soleil mais constitue également le modèle exemplaire de la régression du défunt dans le Mictlan et la gestation de son âme, modèle qui établit en fait la «loi de Topiltzin» c'est-à-dire le protocole rituel correspondant aux funérailles d'un seigneur mexicain.[127]

Il écrit d'ailleurs: «Les différents programmes narratifs entrelacés dans cette version ne s'opposent pas en termes d'exclusion. Comme nous l'avons indiqué plus haut, la fusion dans une totalité cognitive des différents niveaux actanciels est une nécessité pour une appréhension fonctionnellement vécue du sens».[128]

Le rite sacrificiel de la représentation théâtrales du mystère de Quetzalcóatl est aussi une transposition des funérailles du souverain, chacun des deux étant l'ixiptla de l'autre sans que l'on puisse donner la primeur à l'un plutôt qu'à l'autre, et les deux sont aussi les ixiptla du mythe fondateur de la mort du dieu, mythe qui lui-même ne peut être considéré comme premier, mais plutôt comme description visuelle de la pièce représentée. Et encore, une pièce dans laquelle se réduit à l'essentiel la tragédie humaine. Nous étions accoutumés à considérer le terme *ixiptla* comme limité à des personnages, des animaux, des objets, des éléments naturels ou des concepts, mais nous voyons ici la possibilité d'étendre cette notion à des fragments historiques, rituels et mythiques complexes, des séquences narratives

127. Johansson, *La mort de Quetzalcóatl,* 10.
128. Johansson, *La mort de Quetzalcóatl,* 10.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

très élaborées, des structures littéraires entières, transposées dans le temps et l'espace, rhabillées, réinterprétés. Ce qui est parfaitement illustré par les récits historiques ou pseudo-historiques calqués sur des modèles mythiques, eux-mêmes se répétant en séries de variantes à partir d'une même structure et transposées sur le même échiquier du temps réglé par séquences de 52 ans.[129]

Il serait bien temps d'ouvrir ici une parenthèse pour essayer de cerner les sens possibles de ce mot essentiel pour la compréhension des cultures mésoaméricaines préhispaniques et de la culture Nahua en particulier, celui d'*Ixiptla*. Ixiptla est construit sur la racine *Xipe* qui signifie écorcher la peau, dépecer, c'est à dire arracher l'apparence, l'image, la partie visible, extérieure de l'être. L'ixiptla dans le sens étroit, est un être humain qui représente un dieu sur terre lors des cérémonies, un acteur, mais cet acteur disparait complètement pour n'être plus qu'une enveloppe, une baudruche, une peau que va gonfler le souffle du dieu, littéralement se mettre dans sa peau, se mettre à sa place, c'est-à-dire faire prendre des vessies pour des lanternes. Graulich le dit bien *Le système sacrificiel n'est-il d'ailleurs pas par excellence celui des substitutions?*[130] L'ixiptla devient dieu, il est le dieu lui-même, présence de dieu. L'ixiptla permet au dieu de se matérialiser, de s'incorporer, de s'incarner, de se figurer, de se transfigurer, de s'actualiser, de se vêtir, de s'habiller, de se présenter, de se représenter, de se montrer, de paraître, d'apparaître, de naître, de connaître, de se faire connaître et reconnaître, de se manifester, d'exister. Ce que fait l'ixiptla du dieu, une fois devenu dieu, le fait ensuite celui qui, portant sa peau, va le représenter à nouveau sur terre, son *Xipe* (xipe Totec), mot lui aussi apparenté. Tout ce qui peut représenter un autre ou autre chose est ixiptla. Le fils est l'ixiptla de son père, l'ambassadeur est l'ixiptla de son roi, la statue est l'ixiptla du dieu, la montagne miniature de pâte d'amarante est l'ixiptla de la vrai montagne, le temple miniature l'ixiptla du temple principal, une situation historique rappelant une séquence mythique en constitue aussi l'ixiptla, le personnage couvert de la peau d'une victime sacrificielle représentant un dieu est ainsi l'image d'une image. Ce dieu lui-même étant la représentation d'une force naturelle, image du vent, de la pluie, etcetera. En fait le monde entier n'est constitué que d'un réseau de chaînes d'ixiptla, tous reflets les uns des autres. La note 24 au texte de Cristobal del Castillo,

129. Michel Graulich a présenté une étude des variations du mythe dans *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*.

130. Michel Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, 88.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Historia de la venida[131] traduit Ixiptla comme *personage teatral*, pour être originale, cette traduction tombe ici au mieux. C'est très bien vu.

Il me semble très possible que lors des représentations théâtrales ce voyage ne durait qu'un instant, et qu'après son départ, sa sortie de scène, seul un entracte musical déclamé par un chœur et des danses séparait le décor de scène du palais de Tollan de celui de l'arrivée à Tlilan Tlapalan, ce décor pouvait être réduit à sa plus simple expression et le changement de lieu pouvait être simplement déclaré comme tel. Le bûcher de crémation pouvait être représenté par un simple brasero dans lequel on jetait du copal pour faire s'élever un nuage d'étincelles et de fumée. Le voyage était parfois conté et mimé sur place. Miguel Léon Portilla le mentionne: «Una vez más el coro y el actor principal van alternando los himnos. Se vuelven a describir los sitios por donde va pasando Quetzalcóatll en compañía de los toltecas».[132]

Nous voyons d'ailleurs que ce long et grand voyage ne se pouvait faire qu'en esprit puisque Tollan et Tlillan Tlapalan sont un seul et même lieu. Selon Sahagun, lorsque Quetzalcóatl demande au vieux où il doit aller, celui-ci répond à Tollan Tlapallan: «O viejo, a donde me tengo de yr: y le dixo, el dicho viejo. Por fuerça aueys de yr, a Tullan Tlapallan».[133] Ce qui pourrait être pris pour un lapsus de Tlillan Tlapallan n'est en fait qu'une équivalence, le même endroit, l'Alpha et l'Omega de ce cycle refermé sur lui-même dans l'espace comme dans le temps, sur scène. Nous voyons ceci dans la mise en scène du Rabinal Achi. Le Baron des Quichés: «después solicita la última gracia: ir a despedirse de sus montañas durante 13 veces 20 días, o sea 260 días, lo que constituía un año del calendario religioso. El protagonista hace mutis por un momento con lo que se simboliza el largo viaje realizado y vuelve danzando».[134]

On pourrait aussi soutenir que le voyage de Quetzalcóatl vers Tlilan Tlapalan, vers la mer et le ciel, l'autre monde, constitue le modèle de la mort en général et non seulement les funérailles royales. Quetzalcóatl montre aux hommes le chemin et leur promet le retour sur terre, la résurrection. Sa

131. Cristóbal del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e historia de la Conquista,* Cien de México (Ciudad de Mexico: Secretaría de Educación Pública, 2001), 93, note 24 de Federico Navarrete Linares.

132. Miguel León Portilla, «Teatro náhuatl prehispánico», in *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad* Veracruzana (1959): 31.

133. Sahagún, *Códice Florentino*, III: IV: 11v; *Historia General*, 2000: 311.

134. Hyalmar Blixen, «El Rabinal Achi y el teatro danzado de los mayas», disponible en http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blixen_hyalmar/rabinal_achi_y_el_teatro_danzado.htm

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

légende sert donc aussi et peut-être surtout à consoler les mortels de leur mort inévitable, leur promettre un retour à la vie en Quetzalcóatl. Ecoutons Tezozómoc raconter l'angoisse de Moctezuma qui devant l'arrivée des espagnols préfère aller se cacher chez Huemac, dans la grotte de Chapultepec, c'est à dire se suicider, ou se faire immoler dans cette grotte. Pour l'en dissuader, Tzoncoz lui parle:

> Mirad, señor, lo que oy se trata del Çe teuchtli que lleuo consigo Quetzalcóatll. ¿No fueron a morir a Tlapalam por la Mar del Çielo arriba? Y sus prençipales de ellos llamados Matlacxochitl y Oçomatli y Timal, que fueron estos los mayores nigromanticos del mundo en Tula, y al cabo ¿no binieron a morir? Que los llevo su rrey y señor Quetzalcóatll, no estan agora en el mundo. Agora, señor, ¿que te fatigas, que as? Torna en si agora mas alegria que nunca tubiste en la bida, agora goza tu noble juventud, floresçe, y ese animo agora mayor que nunca lo tubiste en la bida, agora mucho rregozixo, fiestas, alegrias en jardines, huertas.

Moctezuma lui répond: Abeisme hecho mucho plazer y me abeis dado mucho consuelo. ¿Quien me consolara como agora me abeis consolado?[135]

Intronisation royale

Nous pouvons encore considérer que si le modèle Quetzalcóatl est celui des funérailles royales ou de la bonne mort en général, il est aussi celui de l'intronisation: «Ya de oy, señor, quedais en el trono, silla, que primero pusieron Ce Acatl y Nacxitl Quetzalcóatll».[136]

> Heredado has el estado real de muy ricas y hermosas plumas y el aposento de piedras preciosas que dexó el dios Quetzalcóatll y el gran Topiltzin.[137]
>
> Asi mesmo tenian por preeminencia los dos sumos sacerdotes dichos de confirmer en los estados á todos los gouernadores y Reyes desta Nueua España desta manera que los tales Reyes ó caçiques en heredando el Reyno ó señorio venian á esta ciudad á reconoscer obedençia al ydolo della queçalcoatl. A qual ofrescian

135. Tezozómoc, *Crónica mexicana*, CVII, 464.
136. Tezozómoc, *Crónica mexicana*, LVIII, 2001:249.
137. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* XXXIX: 359.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> plumas Ricas, mantas, oro, y piedras presciosas y otras cosas de valor y auiendo ofrescido los metian en una casilla que para este efecto estaua dedicada en la qual los dos sumos sacerdotes los señalauan horandandoles las orejas las narices ó el labio inferior segun el señorio que tenian.[138]

Eloise Quiñones Keber a vu les relations entre les rites d'intronisations des rois et les mortifications de Topiltzin Quetzalcóatl à Tula. Elle écrit: «The types of self-sacrifice and penance associated with Topiltzin Quetzalcóatll in the text were performed by rulers as part of dynastic ceremonies».[139]

Emanuela Mónaco voit aussi dans la saga de Quetzalcóatl le modèle de la transmission dynastique: «Topiltzin Quetzalcóatl representa y funda la realeza elemental, de tipo dinástico».[140] Tout d'abord, l'avènement d'un nouveau roi succède en général à la mort du précédent, et dans le cas de conquêtes, le nouveau roi peut être tout simplement le conquérant qui vient d'achever la dynastie locale pour prendre la place du mort. Mort parfois pour avoir été sacrifié par le vainqueur qui lui succède. Et puis, le rituel d'investiture est, comme la plupart des rites d'initiation, essentiellement une mort et renaissance. Nous pouvons donc supposer que la mort et la renaissance du roi était accompagnée de celles de Quetzalcóatl, le modèle même de la royauté, qui mourrait avec le roi et renaissait avec son successeur, en quelque sorte une version mexicaine du *Le roi est mort, vive le roi*. L'acteur Quetzalcóatl pouvait bien jouer cette mort et renaissance glorieuses du roi lors des cérémonies de funérailles et d'investitures royales, en parallèle, et représenter théâtralement l'immortalité de la fonction royale. Léon Portilla le confirme:

> Además de los declamadores, hicieron su aparición los grupos de actores que representaban plásticamente las leyendas y los mitos. En el repertorio de textos recogidos por Sahagún, así como en la colección de cantares mexicanos y en otros documentos más, hallamos no pocos himnos y poemas que denotan claramente la presencia de diversos personajes que dialogan entre sí, ofreciendo los momentos culminantes de los antiguos mitos y leyendas nahuas. Como es obvio, no siempre se afirma expresamente que dichos himnos y poemas podían ser representados. Sin embargo, su lectura nos muestra que parecen concebidos precisamente para ser

138. Gabriel Rojas, «Relacion de Cholula», *Revista Mexicana de Estudios Históricos I* (1927), 161.
139. Quiñones Keber, *Topiltzin Quetzalcóatl in Text and Images,* 64.
140. Mónaco, «Quetzalcóatl de Tollan», 140.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

puestos en escena. Aquí vamos a transcribir tan sólo uno de esos poemas pertenecientes a la colección de cantares mexicanos. En él se recuerda el gran mito de la huida de Quetzalcóatll que abandonó Tula y marchó hacia el oriente, hacia Tlilan Tlapalan, «el lugar del color negro y rojo», la tierra de la sabiduría. Oigamos el texto y procuremos imaginar la acción que lo acompañaba. Es tal vez un cantor quien da principio al poema que recuerda y describe la salida de Quetzalcóatll, nuestro príncipe, Nacxitl Topiltzin, al abandonar a Tula.[141]

> En Tula una casa de tablones,
> Sólo quedan columnas cual serpientes,
> La dejo abandonada Nacxitl,
> Nuestro príncipe [Topiltzin.[142]]
> Con música de caracoles
> Son llorados nuestros principes,
> Van a perderse alla en Tlapallan.[143]

Ainsi pleure et se lamente Matlacxochitl, le successeur de Quetzalcóatll sur le trône de Tollan.

Que penser?

Les sources prétendument historiques concernant les rois de Tollan ne sont que désordres et contradictions. Davies;[144] Prem[145] et Graulich[146] analysent logiquement toute la documentation, pour essayer de remettre de l'ordre dans la succession dynastique de Tollan, mais évidemment sans aucun succès. Le résultat de leurs investigations montre que l'on ne peut faire aucune confiance aux sources soi-disant historiques. Tout cela ne s'explique que par la mythologie et la légende. Mais il semble pourtant certain qu'un ou plutôt plusieurs Quetzalcóatl aient vécu sur terre en chair et en os, historiquement. Ne les oublions

141. León Portilla, *Teatro náhuatl prehispánico*, 30, citant *Cantares Mexicanos*.

142. Topiltzin dans l'original nahuatl, traduit ici par *nuestro príncipe*.

143. *Cantares Mexicanos*, trad. y n. de Miguel Leon Portilla, 3 vols. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), II: 351.

144. Nigel Davis, *The Toltecs Until the Fall of Tula* (Norman: University of Oklahoma Press, 1977).

145. Hanns Prem, "Los dos reyes de Tollan y Colhuacan", *Estudios de Cultura Náhuatl*, nr. 30 (1999): 23-70.

146. Graulich, *Los reyes de Tollan*.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

pas, célébrons leur mémoire, ce sont eux tous qui ont créé le Quetzalcóatl abstrait et divin. Graulich fait à ce propos une remarque précieuse:

> L'habitude aztèque de désigner un personnage par le nom du dieu qu'il personnifie, ou même, qu'il porte, fait mieux comprendre comment, dans le récit du meurtre de Copil, celui-ci est tué par un prêtre, soit par un prêtre portant Huitzilopochtli, ou par Huitzilopochtli lui-même. On voit mieux aussi par quel biais on est arrivé, dans les récits de pérégrinations plus ancienne, à ne plus mettre en scène que des dieux.[147]

Notons qu'il contredit ici complétement l'expression de son mépris pour l'explication évhémériste exprimé par ailleurs.[148] D'ailleurs Cristobal del Castillo décrit exactement cette transformation réelle d'un héros en dieu. Le chef des aztèques se transforme en image du dieu Huitzilopochtli puis devient lui-même Huitzilopochtli:

> Y tambien con esto te favorecemos, pues tu seras Tetzauhteotl, en efecto seras su imagen, por lo que te llamaran Huitzilopochtli Tetzauhteotl. Ya habeis escuchado lo que me fue ordenado. Y eso tambien os lo ordeno, porque en verdad ya soy su imagen, ya me hice nuestro dios Tetzauhteotl.[149]

Nous pouvons encore remarquer qu'à considérer le nombre impressionnant d'explications, d'interprétations, de commentaires, et de méditations qu'a suscité le personnage de Quetzalcóatl, on voit bien qu'en ceci aussi il se présente comme une création littéraire, un chef d'œuvre de littérature mythologique et théâtrale, un archétype qui résonne à l'infini dans les âmes, au-delà des frontières culturelles locales, comme Hamlet ou Œdipe. La force et la profondeur des symboles qu'il éveille, et son ambigüité elle-même suscitent toutes les rêveries, féconde l'imagination. La richesse d'un texte littéraire ou mythologique, n'est-elle pas justement de se prêter à d'innombrables lectures et interprétations, et des plus variées? Par sa brièveté même, ses silences et ses contradictions internes, ce texte ouvre la porte à toutes les imaginations,

147. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 235.

148. Voir plus bas son désaccord avec Cristóbal del Castillo, Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 84.

149. Cristóbal del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos,* VIII: 8.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

permet toutes les broderies, et la diversité des lectures et des commentaires. C'est ici la marque du chef d'œuvre! Comme dans la vie elle-même, nous ne sommes toujours que mal ou partiellement informés des causes et des effets, sans compter les pertes et destructions de documents, les torsions des sources, les manipulations idéologiques conscientes ou non, chacun se cache comme il peut. Les contingences et nécessités, la mécanique sociale et son protocole, les non-dits, les allusions, les mensonges, l'incompréhension, les malentendus, les timidités, les silences, les douleurs secrètes, les plaisirs cachés, et toutes les subjectivités produisent les plus étranges combinaisons. Comme dans la nouvelle d'Akugatawa, *Dans le fourré*,[150] ou chacun raconte séparément sa version des faits, chacun des récits est vraisemblable et logique, ils sont pourtant tous complètement différents, et qui plus est, incompatibles. Avec les textes et commentaires concernant Quetzalcóatl, nous avons souvent l'impression de nous trouver dans la même situation. Pourtant, sur de nombreux points, les auteurs arrivent à tomber plus ou moins d'accord. De fait toutes les interprétations et solutions présentées sont acceptables, plus ou moins, et complémentaires. Et puis, dans les sciences humaines, les niveaux de lecture, les points de vue, les changements d'angles, de cultures ou d'époques font sans cesse apparaître de nouveaux aspects pas toujours incompatibles avec ceux déjà connus par d'autres analyses. En adoptant ce nouvel éclairage d'un Quetzalcóatl acteur, de très nombreuses contradictions disparaissent. Car il faut bien l'avouer, ce ne sont pas les contradictions internes qui manquent ici. Une courte revue des problèmes posés par la figure de Quetzalcóatl, figure emblématique pour la compréhension des cultures de Mésoamérique montre à quel point ce personnage reste énigmatique, insaisissable et comme il laisse le lecteur perplexe. La documentation existante et les études sur Quetzalcóatl révèle une grande variété de points de vues, nous trouvons:

– Un Quetzalcóatl Guerrier, un autre pacifiste. Ils ne sont pas du même âge, le premier est un jeune conquérant, le deuxième, par force sans doute vient de faire son adieu aux armes.
– Un ermite opposé à toute violence ou un dieu vengeur et sanguinaire.
– Un prêtre, le grand prêtre par excellence ou tout au contraire la victime impuissante aux mains des prêtres, un pantin manipulé dont on se moque.
– Parfois dieu et d'autres fois un homme tout simplement. Un simple et

150. Ryubosuke Akugatawa, *Dans le fourré, Rashomon et autres contes* (Paris: Gallimard, 1965).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

pauvre mortel malade, d'une laideur repoussante, ou le représentant de l'humanité toute entière, le modèle canonique de la beauté humaine, son symbole, son rédempteur.
– Un grand roi, le modèle des rois, le roi des rois ou un prisonnier de guerre, un guerrier déchu, vaincu. Un roi de carnaval, de pacotille, par dérision.
– Le modèle théorique des funérailles royales ou bien la représentation différée de la mort du roi.
– La représentation théâtrale de l'intronisation royale et son modèle.

J'espère pouvoir montrer et convaincre que tous ces aspects peuvent se retrouver et justifier dans un même personnage: Quetzalcóatl acteur du mystère religieux préhispanique. Il faudrait pouvoir lire la vie de Quetzalcóatl comme celle d'une composition littéraire faite d'un collage à partir de fragments historiques, mythiques, légendaires et rituels, de représentations commentées, un ensemble inséparable d'éléments ayant servis à sa composition. Et surtout comme la description de la représentation de la vie et de la mort du dieu sur terre, dans la peau de son représentant.

L'auteur anonyme des *Annales de Cuauhtitlan*, comme Sahagún, Durán, Juan Cano, *l'Hystoire du Mechique*, *la Leyenda de los soles*, et la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, entre autres[151] nous rapportent l'histoire du roi de Tollan, Topiltzin Quetzalcóatl, ou plutôt, et ceci est déjà un signe, ils ne nous disent presque rien de sa vie, mais seulement des conditions de sa fin: 2-Acatl. Es relacion de Tezcoco que en este año murio Quetzalcóatl Topiltzin de Tollan en Colhuacan,[152] 3-Tecpatl, 4-Calli, 5-Tochtli, 6-Acatl, 7-Tecpatl, 8-Calli, 9-Tochtli, 10-Acatl, 11-Tecpatl, 12-Calli, 13-Tochtli, 1-Acatl, en este año murió Quetzalcóatl.[153]

Le texte des *Annales* rapporte laconiquement la naissance de Topiltzin Quetzalcóatl et avec plus de détails la fin du grand roi de Tollan. Toute la description de la naissance, de la vie et de la mort du roi occupe quatre pages manuscrites serrées qui couvrent la totalité de l'année *1-Acatl*,[154] importante

151. Voir la revue savante que, Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future*, donne des sources.

152. *Annales*, 35.

153. *Annales* 39.

154. Remarquons, autre contradiction du texte que l'on annonce sa mort dans l'année 2-Acatl pour affirmer plus loin qu'il mourut l'année 1-Acatl. Mais on précise que la première date est

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

entre toutes. Puis, de nouveau, comme avant, la litanie des années qui passent file vers l'avenir: 2-Tecpatl, 3-Calli, 4-Tochtli, 5-Acatl, 6-Tecpatl, 7-Calli, 8-Tochtli, 9-Acatl, 10-Tecpatl, 11-Calli, -12-Tochtli, 13-Acatl, 2-Calli, 3-Tochtl,[155] Comme si le seul évènement important de cette période historique ancienne avait été la mort du grand roi Topiltzin dans l'année *1-Acatl*, l'année même de sa naissance. Ce récit se présente comme une histoire chronologique. La vie de Topiltzin fait suite à celle de Coyotzin et lorsqu'elle s'achève, le règne de son successeur Matlacxochitl commence. On y relève pourtant plusieurs singularités qui invitent à y regarder de plus près. Tout d'abord, non seulement le roi porte un nom divin, mais les ennemis et alliés du roi eux-mêmes ne sont pas de simple humains: Tezcatlipoca le démon au miroir, Toltecatl le dieu du Pulque,[156] Ihuimecatl un autre dieu des ivresses et Coyotlinahual le plumassier divin, sont des êtres mythiques, des dieux. Il est bien vrai aussi que tous les Pierre ou les Arthur ne sont pas le disciple de Jésus ou le Roi de la Table Ronde, mais que penser de tout cela? -Si nous lisons ce texte comme une chronique historique du royaume de Colhuacan ou de Tollan, comment interpréter les noms des acteurs divins de l'opéra des dieux? Et si nous le lisons comme un récit mythique, comment expliquer qu'il soit inséré dans une suite chronologique strictement datée en temps réel? Inscrit dans une lignée de succession dynastique entre Coyotzin ou Ihuitimal et Matlacxochitl ou Huemac avec des mentions d'autres souverains et personnages contemporains jusqu'aux époques modernes et la venue des espagnols, fait on ne peut plus historique. S'agit-il d'une chronique historique ou d'un récit mythique? Que ces récits soient souvent légendaires, mythiques et divinatoires semble évident ou du moins probable, mais même alors, cela ne devrait pas empêcher la possibilité d'un ancrage historique pour les parties qui se présentent comme des allégories astronomiques et peuvent avoir été jouées à l'opéra des dieux pour un public bien terrestre à l'occasion des grandes cérémonies, et donc à un moment précis de la chronologie humaine. Le fait qu'une histoire généalogique commence par des origines légendaires et même quasi divines est affaire courante sur tous les continents, mais cela n'implique pas qu'aux générations suivantes, elle ne puisse reposer sur des archives parfaitement documentées. Si en Europe nous

donnée selon la tradition de Texcoco, sans nous informer du système de la deuxième date, mais la plupart des sources confirment bien la date 1-Acatl pour sa naissance et sa mort.

155. *Annales*, 53.

156. Sahagún, *Códice Florentino*, I: XXII: 23v, I: Apéndice: 40r; Sahagún, *Historia General,* III, 124.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

croyons savoir bien définir les limites entre mythe, légende et histoire, c'est peut être que nous sommes encore, grâce à Dieu, très profondément enracinés dans nos propres convictions culturelles et idéologiques.[157] La distance aidant, il nous est moins pénible de voir à quel point histoire et mythologie peuvent parfois s'entrelacer en Méso-Amérique. Là, nous le voyons, nous sommes en pleine histoire mythique. Chacun adapte le modèle à sa propre histoire ou plutôt fait entrer l'histoire dans les structures mythiques et idéologiques préétablies. Et même en Europe où l'on prétend savoir bien séparer histoire, religion, mythe et légende et ou le mythe, la légende et la fable relèvent de l'affabulation, de la littérature, on pourrait pourtant bien souvent formuler ainsi leurs rapports: La mythologie est l'histoire des vaincus et l'histoire, la mythologie des vainqueurs. Je ne ferais pas pour ma part une différence bien nette entre ces deux types de récits. En Mésoamérique surtout, ou toutes les cultures sont des variantes d'un même ensemble fondamental, l'intégration et la cohérence interne sont d'une grande force, et la symbiose entre vainqueurs et vaincus successifs est si complète qu'il devient presque impossible de séparer l'histoire du Mythe. Les ennemis sont des ennemis intimes respectant les mêmes règles du jeu. Les vaincus sont littéralement mangés et digérés et deviennent partie intégrante des vainqueurs, inséparables. Les vainqueurs nouveaux venus se font assimiler par l'ancienne société millénaire et ses coutumes et structures mentales les plus profondes. Les traditions méso-américaines semblent avoir systématiquement essayé de calquer l'histoire sur la mythologie et la mythologie sur l'histoire. Système idéologique dans lequel le jeu politique est légitimé par son insertion dans l'idéologie religieuse. La mythologie s'y trouve inscrite dans un ordre astronomico-cosmique strictement calculé servant de trame et de modèle à sa représentation théâtrale: un rituel fastueux de l'opéra céleste, dans lequel les hommes endossent les rôles des dieux.

> Sabian cuando viene apareciendo, en que signos y cada cuando resplandece, les dispara sus rayos y les muestra enojo. Si cae en 1-Cipactli (espadarte), flecha a los viejos y viejas, a todos igualmente. Si cae en 1-Ocelotl (tigre), si en 1-Macatl (venado), si en 1-Xochitl (flor), flecha a los muchachitos. Si en 1-Acatl (Caña), flecha a los grandes señores, etcetera.[158]

157. N'en déplaise aux déconstructeurs de salon.
158. *Annales*, 51.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Rituel et politique, mythe et histoire sont, dans l'ancien Mexique, étroitement entrelacés. Les sociétés mésoaméricaines sont éminemment conventionnelles et théâtrales. Si nous voulons mieux entendre le contenu des archives et sources anciennes, il est nécessaire de garder ces considérations à l'esprit et lire la masse des informations comme les variantes ou les différents niveaux d'interprétation d'un seul ensemble cohérent. Cet effort suprême des civilisations méso-américaines pour créer une réalité physico-spirituelle unique et harmonieuse s'est fait au prix, bien sûr, de quelques distorsions et d'abus symboliques. Il faut aussi compter sur quelques glissements, erreurs et trahisons dans les copies, les résumés et les traductions qui nous sont parvenus. Les sources méso-américaines se tiennent toutes entre elles dans une inextricable composition faite à partir des ruines et fragments de milliers d'années d'histoire et selon la technique du collage et du palimpseste. Tous les monuments sont construits à partir des matériaux du passé. Tel fragment ancien a été détourné au profit d'une nouvelle écriture de l'histoire, après la destruction des livres anciens comme cela est attesté chez les Aztèques: «y se sabia por las pinturas que se quemaron en tiempo del señor de México que se dezia Itzcoatl, en cuyo tiempo los señores y los principales que avia entonces acordaron y mandaron que se quemasen todas, porque no viniesen a manos del vulgo, y viniesen en menosprecio».[159]

Revenons à la diversité des hypothèses explicatives à propos de Quetzalcóatl. Il me semble donc qu'il ne serait pas impossible de concilier les tenants des deux points de vue principaux qui s'opposent depuis si longtemps, l'historique et le mythologique. Le seul lieu où l'on rencontre la fusion du temps des dieux et de celui des hommes, l'histoire et l'éternité, c'est celui de l'incarnation et l'autel du sacrifice. On peut donc dès lors lire ces récits comme une liturgie, la description du rituel de préparation de la victime sacrificielle et son immolation en l'honneur de l'étoile du matin pour le renouveau des temps. Le modèle premier est sans doute religieux, mythologique, ce qui n'empêche pas que cet opéra divin ait pu être représenté sur terre et que l'on puisse donc le traiter historiquement. Exactement comme Hamlet est un personnage de faible consistance historique, mais qu'il a servi de modèle à plusieurs œuvres littéraires et qu'il a été très souvent joué, par des acteurs réels, dont on peut connaître l'identité, à différentes dates, dans de nombreuses salles de pays différents, nous avons les critiques dans la presse et les recettes des représentations

159. Sahagún, *Códice Florentino*, X: XXIX: párrafo 14: 142r; Sahagún, *Historia general*, 974.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

dans les livres de comptes. Bien que traduit dans toutes les langues, c'était à chaque fois le même Hamlet, et chaque fois différent. Beaucoup plus près culturellement et géographiquement de la tradition de Cuauhtitlan, nous disposons du texte maya-Quiché du Rabinal Achi et de ses représentations toujours vivantes. Quetzalcóatl fut un homme-dieu joué sur scène en différentes époques, dans différentes cultures, et pendant plus d'un millénaire, depuis les débuts de Teotihuacan jusqu'à la conquête espagnole. Ces représentations connurent sans doute de nombreuses variantes et variations, une certaine évolution historique. De plus, les sources multiples n'ont pas toutes rapporté le même aspect du mythe et des rites, des croyances. Tout cela pour finir a été rassemblé en une sorte d'amalgame. Il faut ajouter aussi que les chroniqueurs du XVI siècle se sont fait des idées différentes des témoignages qu'ils recueillaient, et n'ont noté que les aspects qui leurs semblaient personnellement les plus remarquables. Ces témoignages eux-mêmes provenaient d'informateurs issus de diverses cultures, décrivant des représentations ou traditions différentes, et enfin, la mémoire de chacun est sélective. Pour ces raisons aussi les sources diffèrent. Mais il me semble que nous pouvons maintenant mieux comprendre et décrire le complexe culturel centré sur Quetzalcóatl, l'acteur exemplaire de la vie et de la mort du dieu fait homme ou de l'homme-dieu. Dès l'heure, je tiens aussi à mentionner qu'il me semble que si les parties existantes des Annales présentent toutes les marques de l'authenticité, je suis bien d'accord pour accepter qu'il manque une partie des textes d'origine. Qu'une partie des sources compilées par le rédacteur ultime a été perdue accidentellement, ou plus certainement volontairement omise, abrégées pour ne pas fatiguer le lecteur nous disent plusieurs chroniqueurs: «por excusar prolijidad no se ponen aquí».[160] Le chercheur moderne regrette infiniment ces coupures. Mais il y a aussi des coupures dictées par la pudeur ou la prudence. Dans ce cas, ce serait le signe d'une adaptation pour l'interlocuteur chrétien, une sorte de mensonge par omission, une dissimulation, et en ceci seulement se situerait une certaine distorsion chrétienne du texte, mais non pas dans ce qui est rapporté. Par exemple, même en se limitant strictement au texte des Annales, on soupçonne que le héros meurt deux fois, bien que nous ne trouvions aucune trace de la première mort qui se situe selon moi entre la nuit d'ivresse et de *noces* et le chemin de l'exil vers Tlilan Tlapalan. Tout comme Patrick Johansson, Michel Graulich avait déjà remarqué que le voyage à Tlilan Tlapalan pouvait

160. Ixtlilxóchitl, *Obras históricas* I, 263.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

s'entendre comme un voyage dans le monde des morts, dans l'autre monde, un voyage post-mortem:

> Luego hay el viaje propiamente dicho. Sabemos a ciencia cierta que se trata de la transposición de un viaje infernal en un trayecto de oeste (el paraíso de Tollan está necesariamente ubicado al oeste) a este, o sea el curso del sol después de ponerse. En efecto, no sólo se dice francamente que Quetzalcóatl edifica las casas del Lugar de los muertos (Mictlancalco) — lo que es comprensible al comienzo de una era — sino que además, varias de sus jornadas corresponden a igual número de estaciones en el inframundo. Desde la partida hay como una preparación a la muerte. El dios se ve viejo y llora. Según los Annales, se encierra cuatro días en una caja de piedra: en otras palabras, es como si estuviera muerto y enterrado (el dios supremo pone al rey muerto en una caja). Luego cruza el río Tepanoayan, es decir el infernal Apanoayan que cierra el paso al país de los difuntos.[161]

López Austin avait à ce propos bien justement remarqué lui aussi, que le séjour de quatre jours dans la caisse de pierre avant de partir pour Tlilan Tlapalan devrait marquer la mort de Quetzalcóatl: «Tal vez este detalle permita suponer que la marcha hacia Tlapallan se hace, simbolicamente, cuando Quetzalcóatll ha muerto».[162] Il semble donc bien manquer quelque chose entre ces deux épisodes de la nuit d'ivresse et du départ vers Tlilan Tlapalan. Un manque résultant probablement d'un silence sur l'acte même du sacrifice sanglant, de la mise à mort, un oubli pudique en présence du lecteur chrétien, à moins qu'il n'affirme par son silence même que la mort n'est rien, rien qu'un changement de monde, un changement de costume, un départ en voyage, un passage de frontière. Ce silence sur l'instant de la mort pourrait aussi provenir d'une pudeur littéraire déjà de bon ton avant la conquête, en quelque sorte la bienséance de notre théâtre classique: *Ce qu'on ne doit point voir*.[163] Saburo Sugiyama note aussi très justement qu'à Teotihuacan:

> Las escenas pictográficas que se habían interpretado como rituales mitológicos, en realidad representan hechos reales, y aunque no se han identificado escenas de

161. Graulich, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*, 181-182.

162. Lopez Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl,* 140, faisant référence à Cristóbal del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos*, cap. 5.6, 121; *Annales*, 47 et 50.

163. Boileau, *l'Art poétique*, édition de Guy Riegert (Paris: Larousse, 1972 [primera edición, 1674]) chant III, vv.51-54.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> sacrificio humano explícitas o realistas, existe una gran cantidad de imágenes de cuchillos, de corazones, de gotas de sangre y otros símbolos relacionados con las representaciones de sacerdotes en acción ritual o con los guerreros que supuestamente capturaban cautivos para los rituales.[164]

Graulich avait remarqué déjà qu'à Teotihuacan, les artistes: «Evitan escenas explícitas: tenemos por ejemplo alusiones al sacrificio humano pero ninguna representación del acto».[165] Sylvie Peperstraete le souligne à son tour: «Les artistes précolombiens ont préféré montrer d'autres moments du rite, précédant ou suivant l'exécution de la victime, voire parfois tout simplement procéder par allusions».[166]

Nous trouvons la même bienséance littéraire et théâtrale dans l'évocation pudique de la nuit d'ivresse de Quetzalcóatl et de sa sœur Quetzalpetlatl: «Después que se embriagaron, ya no dijeron: 'Pero si nosotros somos ermitanos!' Ya no bajaron a la acequia; ya no fueron a ponerse espinas». On se contente de cerner ce qui s'est fait par ce que l'on n'a pas fait. Ces ultimes délices terrestres sont tout le contraire des macérations. Il faudra essayer de combler ces épisodes muets à partir de versions parallèles et des gloses. Le texte des Annales peut être lu comme la description de la préparation de la victime sacrificielle pour le culte du renouveau de Venus Etoile du Matin et par extention pour tout renouveau, toutes inaugurations. Cette relation est largement attestée par de nombreuses sources, et pour n'en citer qu'une, celle de Motolinia qui après s'être longuement étendu sur le culte de la planète Vénus, ajoute que si cette planète était tant vénérée, c'est qu'ils croyaient que leur dieu principal, Topiltzin, nommé aussi Quetzalcóatl, lorsqu'il mourut et quitta ce monde, fut transformé en cette étoile resplendissante:

> Despues del sol, a esta estrella adorauan e hazian mas sacrifiçios que a otra criatura ninguna, çelestial ni terrenal. Despues que se perdia en occidente, los astrologos

164. Saburo Sugiyama, «Sacrificios humanos dedicados a los monumentos principales de Teotihuacán», in Guilhem Olivier y Leonardo López Luján, coords., *El sacrificio humano en la tradición mesoamericana* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010), 82-83.

165. Michel Graulich a rajouté ce fragment dans la version dactylographiée, publiée online et non datée, page 8 de son texte de 1988, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollan*, 10.

166. Sylvie Peperstraete, «Le sacrifice humain au Mexique central préhispanique. Mise en scène et en images d'un rite spectaculaire», in *Image et spectacle*, coord. Thierry Lenain, Degrés 152 (Bruselas: Helbo, 2012), 1-10, h 6.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> sabian el dia que primero auia de volver a apareçer el oriente. Y para aquel primer dia aparejauan gran fiesta y sacrifiçios… La causa y rrazon porque contauan los dias por esta estrella y le hazian rreuerençia y sacrifiçio era porque estos naturales engañados pensauan e creian que vn de los prinçipales dioses llamado Topilçin y por otro nombre Quetzalcouatl, quando murio y deste mundo partio, se torno en aquella rresplandeçiente estrella.[167]

Ces quelques pages des Annales constitueraient donc la description fragmentaire et incomplète de la préparation en coulisses et de la représentation théâtrale d'un mystère religieux donné en spectacle. López Austin rappelle d'ailleurs une remarque de Jorge Acosta: «Para Jorge R. Acosta es un misterio que no haya testimonio alguno de la rivalidad entre los adoratores de Quetzalcóatll y los de Tezcatlipoca… después de esta brilliantísima observación».[168] Nous comprenons beaucoup mieux cette absence d'animosité sectaire, si les spectateurs d'une seule et même religion assistaient à ces représentations de deux acteurs adversaires sur scène mais appartenant à la même mythologie, acteurs d'un même drame, et surtout de la même troupe, formés dans la même école. Comme si les représentations de la Semaine Sainte à Iztapalapa mettant en scène Jésus et Pilate témoignait de la lutte des fidèles de deux sectes opposées. D'ailleurs, le sacrifice et le repas de communion servent principalement à pacifier et unir tous les membres d'une société en crise, sous tension, à rétablir la paix sociale entre ennemis intimes. Le capteur et son captifs dansaient ensemble avant le sacrifice: «Cada uno de los que yvan en el areyto assi adereçados yva pareado con su captivo: yvan ambos dançando a la par».[169] Et tous ensembles même après le sacrifice:

> Acabado de acuchillar y matar a los captivos, luego todos los que estavan presentes, sacerdotes y principales y los señores de los esclavos, començavan a dançar en su areyto, en rededor de la piedra donde avian muerto a los captivos. Y los señores de los captivos en el areyto, dançando y cantando, llevavan las cabeças de los captivos asidas de los cabellos.[170]

167. Toribio de Benavente Motolinía, *Memoriales*, XVI: 4, 1996: 183.

168. López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, 36, citant Jorge Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, 107-108.

169. Sahagún, *Códice Florentino*, II: XXIX: 63r; *Historia general*, 225.

170. Sahagún, *Códice Florentino*, II: XXI: 23r; *Historia general*, 184.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Mon optique qui consiste à traiter les sources concernant Quetzalcóatl comme descriptions de la représentation théâtrale du mystère divin répond à bien d'autres énigmes et interrogations. Michel Graulich remarquait très justement que:

> Un examen plus approfondi du mythe de Teotihuacan fait apparaître des obscurités et d'apparentes incohérences remarquables. D'abord, que font les dieux sur terre, dans les ténèbres? Pourquoi sont-ils pesants, matériels, et pourquoi l'un d'entre eux est-il bubonneux, comme un homme atteint d'un châtiment divin pour avoir péché? Pourquoi et comment sont-ils devenus mortels? Pourquoi doivent-ils mourir dans un feu qui détruit le corps ou sous le couteau sacrificiel?[171]

L'auteur commente ici le sacrifice de Nanahuatl, une des incarnations de Quetzalcóatl au moment de la création du cinquième soleil à Teotihuacan, c'est-à-dire, là où l'on crée les dieux. On y crée les dieux, justement, et non pas les hommes! Serait-il exagéré de lire dans les noms mêmes des dieux Tonacatecuhtli y Tonacacíhuatl, «Señor y Señora de nuestra Carne» qu'ils sont vraiment les produits de notre chair. Ils sont les dieux primordiaux, la partie palpable du principe de dualité qui préside à la création: Ometecuhtli y Omecíhuatl, *Señor Dos y Señora Dos*. Teotihuacan est le lieu où les hommes se font dieux, ou sont créés les dieux, où les hommes créent les dieux, leur prêtent corps: «Y se llamo Teotioacan el pueblo de teutl, que es dios, porque los señores que alli se enterravan despues de muertos, los canonizavan por dioses».[172] Teotihuacan est le lieu où les hommes créent les dieux. Mendieta rapporte que: «Algunos de los indios daban a entender que sus dioses eran o habían sido primero puros hombres».[173]

Pour la création du soleil et de la lune à Teotihuacan, le texte de Sahagun ne laisse subsister aucun doute, il s'agit d'une représentation théâtrale rituelle: «Ya es el levantamiento, cuando aún es de noche, para que cumplan su oficio, se convierteron en dioses. Y cuando ya se cerca la medianoche, entonces les ponen a cuestas su carga, los atavian, los adornan».[174]

171. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 61. à propos du texte de la *Leyenda De los Soles*.

172. Sahagún, *Códice Florentino*, X: XXIX: párrafo 14: 143 r; Sahagún, *Historia general*, 974.

173. Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, 191.

174. Sahagún, *Códice Matritense,* in Miguel Leon Portilla, editor de *Anónimo, Cantos y crónicas del México antiguo*, 58-60.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Muñoz Camargo l'explique clairement lorsqu'il rapporte les questions des Tlaxcaltèques aux Espagnols pour savoir s'ils sont ou non des dieux et que ceux-ci leur répondent être les enfants du dieu unique venus les libérer de leur idolâtrie:

> Declaraos ya con nosotros y no querais que con torpe engaño caigamos en otros mayores errores; porque si ansi es como decis, que no hay mas de un solo Dios y que todos los demas son compuestos y fabricados por manos de hombres, que no hablan ni se mueven y que son estatuas sin sentido, ansi es verdad, te lo concedemos y confesamos; mas estos bultos y estatua a quienes servimos y adoramos son imagenes, figuras y modelos de los dioses que en la tierra fueron hombres y [que] por sus hechos heroicos y famosos subieron alla, donde viven en eterno descanso, como agora vosotros, que sois como dioses.[175]

Lorsque Graulich affirme qu'aucun des prêtres de l'ancien Mexique n'a laissé de trace, cela semble exagéré, il semble bien que cette déclaration et les pages qui suivent constituent vraiment une petite leçon de théologie préhispanique. Les hommes devenus dieux avaient pu être des héros historiques ou plus souvent des victimes mémorables ou l'accumulation des victimes des sacrifices successifs pour tel ou autre dieu, ou les trois ensembles pour donner force visuelle et pratique à des concepts. Cristobal del Castillo ne s'y était pas trompé lorsqu'il présente Huitzilopochtli comme un homme en chair et en os qui n'aurait été que le représentant du dieu Chose Effroyable ou Augure, Tetzauhteotl, en qui il se serait fondu à sa mort.[176] Explication que Graulich trouve aberrante,[177] je ne puis comprendre cette réaction de Graulich, tout au contraire je trouve cela parfaitement logique et compréhensible et d'une vérité absolue. Huitzilopochtli avait fini par se fondre dans la mort avec l'image idéale qu'on avait fait de lui, de son vivant et c'est ainsi qu'il était devenu immortel. Graulich ajoute: *Mais laissons cet* évhémérisme *incongru*, tout au contraire, il ne s'agit nullement d'évhémérisme, nous n'avons pas à faire à un héros historique, personnage exceptionnel entré dans la légende puis divinisé comme tel, mais d'un dieu abstrait, d'un concept préexistant s'incarnant dans une personne charnelle historique qui ne devient dieu qu'en endossant le rôle et n'avait nul besoin

175. Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala* (Madrid: Dastin, 2002), II: IV: 200.
176. Cristóbal del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos*, 93; 115; 123.
177. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques,* 84.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

d'être exceptionnelle, elle pouvait être choisie parmi les hommes du commun, et c'est uniquement son rôle qui la rendait exceptionnelle, l'accumulation des sacrifices rendait cette divinité de plus en plus puissante. Nourrie de plus en plus de sang, elle grandissait et se gonflait et devenait de plus en plus exigeante. Les dieux se nourrissent de nos souffrances, de notre sang, de notre chair Tonacatecuhtli, Tonacacihuatl. Sahagún d'ailleurs affirmait, lui aussi, bien haut, la stricte humanité de Quetzalcóatl:

> Llamaron dios a Quetzalcóatll, el qual fue hombre mortal y corruptible, que aunque tuvo alguna aparencia de virtud, segun ellos dixeron, pero fue gran nigromantico, amigo de los diablos: y por tanto amigo y muy familiar dellos, digno de gran confusion, y de eterno tormento: y no de que le festeiasen, como a dios, y le adorasen como a tal: herraron grandemente, vuestros antepasados, en la adoracion deste pobre hombre, mortal y corruptible: y dijeron del muchas y muy grandes mentiras, como en su historia, esta claro lo que dijeron vuestros antepasados: que Quetzalcóatll fue a Tlapallan, y que a de volver, y lo espereys es mentira que sabemos que murio. Su cuerpo esta hecho tierra.[178]

On reconnait ici chez Sahagún le travail de l'évangélisateur, de l'extirpateur d'idolâtrie, évidemment, mais il n'empêche qu'il n'aurait pu trahir ses chers indiens, ses informateurs, qui l'auraient certainement corrigé s'il s'était égaré, puisque c'est justement pour cela qu'il les avait réunis et qu'il leur faisait relire, commenter et amender ses écrits. Si aucun ne le fit c'est qu'aucun d'entre eux n'aurait pu nier l'humanité de Topiltzin, la victime du sacrifice. La critique ne concerne que la foi en sa divinisation post-mortem, et non pas son existence terrestre sous une forme purement humaine. Et d'ailleurs, seul le peuple pouvait avoir vraiment et aveuglément foi dans la divinité de Quetzalcóatl, les grands, les gens éduqués savaient bien qu'il n'avait été qu'un simple mortel. Lorsque Moctezuma Ihuilcamina va voir en compagnie de son frère Tlacaelel, les figures sculptées qu'ils se sont fait faire dans le rocher de Chapultepec, le roi dit à son frère: *Hermano Tlacaelel, contentado me han estas figuras, las cuales serán memoria perpetua de nuestra grandeza, como tenemos memoria de Quetzalcóatl y de Topiltzin, de los cuales está escrito que, cuando se fueron, 'dejaron*

178. Sahagún, *Códice Florentino*, I: Apéndice: 35 v-36 r; *Historia general*, 121.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

esculpidas sus figuras en palos y en piedras', en quien adora la gente común, y sabemos que eran hombres, como nosotros.[179]

Pourquoi n'avons-nous pas écouté Moctezuma Ihuilcamina et Sahagún et Mendieta et Cristóbal del Castillo et d'autres? Pourquoi ne les avons-nous pas écoutés? Pourquoi ne les avons-nous pas crus sur parole? Les historiens ne veulent rien savoir sans textes et traces écrites, mais quand ils les ont, ils ne cessent de les critiquer, discuter et interpréter pour leur faire dire ce qui leur convient au mieux selon l'époque ou la mode. A ce propos, d'ailleurs, il me semble utile de mettre au clair pour le lecteur mon propre point de vue en ce qui concerne l'utilisation des sources et leur fiabilité. On trouve trop souvent à mon goût des déclarations mettant en garde contre des biais de toutes sortes. Ici ce sont les indiens qui ont adouci et embelli leur passé pour se présenter aux espagnols sous un jour plus conforme à l'idée que ceux-ci se faisaient de la civilisation et des bonnes mœurs. Là ce sont les espagnols qui avaient intérêt à noircir le portrait pour justifier la conquête et l'évangélisation, ou au contraire à l'édulcorer pour mettre le roi d'Espagne en appétit et gagner sa faveur. Ailleurs, des prêtres qui ne cherchaient qu'à protéger leurs ouailles et pour cette raison cachaient une partie de leurs vices et coutumes ou au contraire les accusaient de tous les vices pour glorifier leur travail d'évangélisation. Certains chroniqueurs ont déformé l'information par intérêt personnel ou parce que leurs propres limitations mentales les empêchaient de comprendre autrement. Ixtlilxochitl n'est pas fiable parce qu'il veut tout mettre à la sauce biblique. Il est évident qu'Ixtlilxochitl a voulu accommoder les documents originaux qu'il avait sous la main avec la chronologie biblique, mais il n'en reste pas moins que les données et dates préhispaniques qu'il signale, bien que contradictoires, restent très dignes d'intérêt puisqu'elles proviennent certainement de documents originaux. Tezozómoc ne cherche qu'à faire l'apologie de ses ancêtres, grands nobles mexicas, il n'hésite pourtant pas à les montrer cruels et machiavéliques. Juan Cano est de mauvaise foi et n'a d'autre but que celui de justifier les droits de sa femme Isabelle et de sa descendance sur les terres de Moctezuma. La chronologie des *Annales de Cuauhtitlan* est délirante, etcetera. Enfin, chaque auteur et chaque époque tord le cou d'une autre manière à ce pauvre poulet de l'histoire. Un autre problème est celui des limites permises du champ d'investigation. A-t-on le droit dans un travail sur le Mexique préhispanique de rappeler l'évangile ou un rite

179. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, II: XXXI: 8: 246.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

amazonien? Il n'est tout simplement pas possible, sauf dans de rares cas, d'éliminer une information simplement parce qu'elle ressemble trop à quelque chose qui nous est familier en Europe. Devrait-on alors éliminer dans une étude sur les aztèques toutes les informations provenant des Mayas, des tarasques, voir des Tépanèques ou de Cholula ou Tlaxcala, même si nous y reconnaissons des traits communs frappants qui peuvent nous éclairer, et justement pour cela, en argumentant que cela est trop ressemblant pour être original, et qu'il s'agit donc d'un emprunt. Mais qui a emprunté à qui, dans ce cas? Il me semble que lorsque les peuples de Mésoamérique ont rapidement adopté un trait culturel chez les espagnols, les chrétiens, c'est parce qu'il y avait sa place toute prête structurellement. S'il avait été foncièrement inacceptable, il aurait été ignoré ou rejeté. Ces auteurs férus d'histoire n'acceptent rien qui ne soient fondé sur des documents écrits. Toute reconstruction théorique ou hypothèse sur des parties manquantes est regardée d'un très mauvais œil, surtout si elle ne s'accorde pas avec les convictions personnelles du lecteur. Il semblerait que ces attitudes critiques soient motivées par la conscience professionnelle et la probité intellectuelle, mais l'expérience montre qu'il y va plus souvent des intérêts de chacun, pire encore d'un tribut payé aux normes tacites du travail intellectuel et scientifique. Il faut se montrer critique pour faire partie de la bonne société. Et le pire de tout, se conformer sans même s'en apercevoir aux normes morales du moment. Si les indigènes condamnent la sodomie, c'est uniquement parce qu'elle ne semble pas être du goût des prêtres espagnols, pourtant, ni l'une ni l'autre de ces deux propositions ne me semble clairement justifiée et démontrée. Dans le travail d'investigations, il est certainement très utile que s'établisse une discussion, un échange d'idées, une confrontation des points de vue. Il est de mauvaise guerre de moquer ou d'éliminer complètement un auteur parce qu'il a présenté une ou deux idées irrecevables ou erronées. Son œuvre peut comporter par ailleurs de brillantes hypothèses et des intuitions lumineuses. Spinden s'est trompé de 260 ans dans sa corrélation, mais sa démonstration est brillante et d'une remarquable intelligence des calendriers et de l'astronomie préhispanique. Je ne puis accepter personnellement l'idée fixe et lassante à force d'être trop souvent répétée de Michel Graulich à propos de son soleil lunaire de l'après-midi comme reflet dans un miroir d'obsidienne à partir du méridien, qui n'apparait que dans une seule source et reste énigmatique, mais cela n'enlève rien à l'exceptionnelle perspicacité de bon nombre de ses analyses. Réinterpréter les sources, redresser ce que leurs auteurs ont déclaré sous divers prétextes et autres bonnes

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

raisons pour mettre en doute tel ou autre point, est sans doute utile, mais en mettant tout en doute, tout le temps, ne prend-t-on pas alors le risque de déformer une deuxième fois au lieu de rectifier? D'autant que les auteurs modernes ne sont pas moins exempts que les anciens de ne voir midi qu'à leur porte, et de rectifier les sources dans le sens qui leur convient le mieux. Il faut évidemment connaître et retenir toutes ces opinions, critiques et réflexions, mais le mieux reste encore de garder tels quels les documents comme ils se présentent en essayant d'en comprendre les contradictions pour tenter de les résoudre. Seule la cohérence interne globale devrait nous guider, mais il restera toujours quelques incohérences. Essayons donc de nous diriger vers la solution la moins problématique possible. Tous les auteurs, sans exception, choisissent les documents en fonction de leurs propres convictions et hypothèses de départ. Le choix et l'ordonnancement est inévitable, on ne peut tout retenir en vrac. Chacun sélectionne et organise donc la masse documentaire selon son point de vue particulier, selon un éclairage qui lui est propre, ce qui est légitime. Je n'entrerai donc pas dans les interminables discussions méthodologiques ou luttes idéologiques pour justifier s'il est légitime ou acceptable de faire appel à des sources diverses espacées dans le temps et l'espace, si une observation ethnographique moderne au Guatemala peut éclairer un rite décrit par un chroniqueur métis du XVI siècle dans l'altiplano central, ou si une pratique rituelle moderne permet de comprendre un reste archéologique d'époque classique. On a déjà gâché trop d'encre et de papier à ces questions. Que ceux que cela intéresse en fassent l'historiographie. Pour moi, lorsque l'on veut essayer de comprendre ou d'expliquer un aspect culturel quelconque, il est légitime de faire feu de tout bois, à condition bien sûr de s'efforcer au respect de la cohésion interne. La logique interne du modèle présenté, sa fonctionnalité, est le seul critère vraiment important. Lorsque Knorosov se mit au travail pour essayer de déchiffrer l'écriture maya, il demanda à son maître Sergei Tokarev quelle méthode il devrait adopter. Celui-ci lui répondit: *la seule chose importante c'est le résultat*. Si l'on s'était construit moins de barrières et de cloisons, on aurait peut-être remarqué depuis longtemps les ressemblances frappantes entre la geste de Quetzalcóatl et la pièce du Rabinal Achi. La critique systématique des sources, des intentions cachées des auteurs, des non-dits, des mal dits, des contre-sens, des mensonges et propagandes me dépasse. Pour moi, tout cela est beaucoup trop compliqué, et trop incertain. Certainement les informations originales sont souvent biaisées d'une manière ou d'une autre, mais en choisissant celles qui le seraient ou celles qui ne le seraient pas et en

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

les rectifiant dans un sens ou dans un autre, on les biaise une deuxième fois, il faudrait donc passer sa vie à éplucher tous les avis contraires et en tirer certaines conclusions, elles aussi nécessairement biaisées. Tout cela biaiserait les auteurs critiques une fois, les chroniqueurs deux fois et la vérité historique trois fois, et l'on finirait pas se biaiser soi-même. On objectera donc sans doute dans le présent travail l'absence d'analyse critique des sources citées et utilisées. Le seul critère retenu a été celui de la cohérence interne. Le présent travail propose seulement une optique particulière en espérant qu'elle permette de résoudre un grand nombre d'énigmes sinon toutes, et de convaincre le lecteur, de gagner sa compréhension voire son adhésion à notre point de vue. A qui faire confiance? Durán dénonce la duplicité des indiens qui sous couvert de chrétienté continuent leurs anciennes dévotions, ici pour la fête des morts, mais il dit bien, que cette technique était générale:

> Plega a nuestro señor sea verdad y que estén raídos de su memoria, pero témome que no lo están en algunos, porque, como ellos tenían sus fiestas de difuntos, una de difuntos menores y otra de mayores, creo —y sin creo— podremos afirmar que mezclarán algo de ello con nuestra fiesta de difundos, como mezclan con las demás, cantando sus funerales responsos, llorando sus señores y dioses antiguos, y, porque no lo entendemos, dicen que no se acuerdan de ellos.[180]

Toutes les cultures humaines sont le résultat d'innombrables emprunts et brassages, de réinterprétations et réadaptation des ruines du passé. Pourquoi devrions-nous êtres plus pédants avec les anciens mexicains que nous ne le sommes avec les chrétiens? La chrétienté elle-même est le fruit d'un mélange d'éléments culturels des plus variés, assemblés de manière syncrétique. Mon parti-pris est donc de garder les sources de première, deuxième ou troisième main telles qu'elles se présentent, comme matière brute et matériaux pour ma propre réflexion. La seule critique consistant à relever les contradictions entre les auteurs, les contradictions internes de chaque auteur, et essayer de comprendre la logique interne du système social et de pensée des cultures de la Mésoamérique préhispanique.

Le texte des *Annales de Cuauhtitlan* se présente comme une chronique de la vie de Quetzalcóatl, mais de fait, il ne nous présente presque uniquement que les conditions de sa mort. Nicholson faisait la même remarque à propos des Toltèques et de Tollan en général:

180. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, I: V: 50: 56.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> The «fall» of Tollan and the consequent diaspora of its people are, as would be expected, more fully covered in the sources than the antecedents of the Toltecs and their history during the flowering of their capital. This was clearly the most momentous, well-remembered incident in pre-Hispanic Central Mexican political history until the turbulent events of the late fourteenth and fifteenth centuries in the Basin of México and, not surprisingly, left a profound mark on the historical consciousness of Tollan's successor polities.[181]

Et puis, n'est-il pas étrange que le roi termine sa vie par un suicide rituel, sa propre immolation, qui servira de modèle au sacrifice en général, alors que la raison première avouée de sa chute, causée par la haine de ses ennemis, et orchestrée par les prêtres avait été précisément son obstination à refuser les sacrifices humains. Pour finir il choisira plutôt de s'exiler et de s'immoler soi-même plutôt que de céder aux pressions cruelles de ses ennemis. Voilà un bel et noble acte de courage rédempteur, pourtant, si nous lisons attentivement le texte, nous soupçonnons que notre vaillant héro n'avait sans doute plus d'autre choix que de présenter contre mauvaise fortune bon cœur, et jouer le jeu avec dignité pour sauver au moins l'honneur, la dernière de ses cartes. Le roi nous apparait en fait comme un prisonnier étranger destiné au sacrifice.

Ángel María Garibay dit du théâtre préhispanique:

> Haré sencilla la exposición diciendo que en la dramática náhuatl hallamos ya en germen la división de especies: la que celebraba grandes hechos y la que solamente tiene por misión divertir al espectador. Sin remedio tenemos que llamar a la primera tragedia y a la segunda comedia, tal como las llamaron los griegos.[182] Et plus loin: Más que hablar de un drama náhuatl puede decirse que hay una colección de cuadros melodramáticos. Eran para dar veneración a los dioses o los héroes y para dar esparcimiento a los magnates. Eran éstos los principales espectadores, aunque el pueblo no estaba excluido de las representaciones generales que se hacían en las grandes fiestas.[183]

181. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl, the Once and Future Lord*, 270.

182. Ángel Ma. Garibay K., *Poesía náhuatl,* 3 vols. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), III: X.

183. Garibay, *Poesía náhuatl,* III: XII.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Je ne serais pas d'accord avec une partie de ce jugement. S'il est vrai qu'il ne nous est parvenu que des fragments de styles et de genres différents, et que cela donne l'impression de «una colección de cuadros melodramáticos», je retiendrais plutôt les termes de *dramática nahuatl; tragedia* et *comedia*. Le terme *mélodramatique* est par trop méprisant et avec le mystère préhispanique nous avons à faire à une passion tragique et poignante, un questionnement existentiel dramatique, fut-il parfois exprimé ou accompagné de fragments comiques ou burlesques. Cette tragédie s'exprime il est vrai parfois par des formes surprenantes. Pour certains esprits la tragédie et le sacrifice religieux, la Grand-Messe, s'accordent mal avec d'autres représentations, tels que celles du cabaret, du cirque, de la magie, de l'escamotage, de l'opéra, du guignol. Il n'est pourtant pas si difficile de comprendre ces voisinages. Seules les situations les plus cruelles produisent les formes d'humour les plus tordantes. Après les horreurs de la Grande Guerre et le génocide perpétué par les bolcheviques bienfaiteurs de l'humanité, quelques fous sublimes purent imaginer le théâtre de la cruauté comme expression suprême de l'art.[184] Fleurissent alors des auteurs tels qu'Antonin Artaud, Jaroslav Hasek, Michail Boulgakov, Isaac Babel. Le rire est la forme ultime de la douleur, sa sublimation. Comme chez Rimbaud en enfer: *Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot.* Cette association du plus tragique des spectacles et du rire burlesque dans les rituels a été remarqué notamment par le Professeur Curt Sachs,[185] qui dans son Histoire de la danse, écrit:

> En guise d'antidote et par un retour du pendule, la folie sacrée donne le jour à des danses burlesques. Aux côtés du danseur possédé de l'esprit divin, nous voyons apparaître le bouffon. Chez les Indiens d'Amérique et en passant par les mers du Sud et l'Asie jusqu'en Europe, il prend une part souvent décisive aux danses. Il caricature les exécutants, effraie les spectateurs, harcèle les jeunes filles et pénètre les mystères de la vie et de la mort: dans la danse du scalp des Indiens-Cheyenne, des clowns portaient le costume de l'ennemi abattu; dans les danses des couvents tibétains, l'on voit figurer aux côtés de deux bouffons, deux autres personnages vêtus de maillots blancs collants sur lesquels est peint le squelette humain et qui portent des têtes de mort.[186]

184. Voir Antonin Artaud, *Oeuvres complètes, t. 4, Le théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1964).

185. Kurt Sachs, *Histoire de la danse* (Paris: Gallimard, 1938), 2.

186. Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (Paris: Plon, 1958).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Alfonso Caso relève cet aspect grotesque de certaines représentations dédiées à Quetzalcóatl:

> There were special dramas performed in honor of Quetzalcóatll, the god of the wind and the hero-founder of agriculture and industry. The characters in these dramas were grotesque, deformed people and impersonalisations of animals. Dialogue was highly spontaneous. In a hunting scene the sharp repartee between the hunter and the clever animals amused the spectator.[187]

Le problème qui a pu arrêter, me semble-t-il, nombre de chercheurs, c'est justement ce mélange inextricable de tous les genres peu coutumier de l'esprit de notre époque, un spectacle total pour tous les publics. Il n'empêche que le cœur, le noyau de toutes ces représentations confondues est une tragédie parfaitement structurée et qui touche tous les hommes, et la comparaison avec Hamlet ou Œdipe n'est pas si gratuite qu'il pourrait y paraître. Ne trouve-t-on pas aussi dans le Quetzalcóatl l'enfance marginale, l'orphelinage, la quête du père et la vengeance, l'oncle usurpateur, l'inceste, la question de l'être: un drame universel. Lorsque j'écrivais ci-dessus que «ce mélange inextricable de tous les genres peu coutumier de l'esprit de notre époque», ce n'est pas tout à fait vrai. Traditionnellement aussi en Europe, le jour de la fête du village est avant tout le jour de la fête patronale de l'église locale, une grand-messe chantée solennelle qui rappelle le sacrifice suprême du Christ comme aussi celui du saint Patron. Mais aux mêmes jours on trouvait aussi souvent la foire annuelle, les commerces ambulants, le marché aux bestiaux, les défilés en fanfare, la fête foraine, le guignol, le cirque, le bal et les grands banquets, les batifolages de la jeunesse en préludes aux futures unions.

Nous allons donc relire les sources concernant Quetzalcóatl et leurs commentaires comme fragments de descriptions de mystères religieux donnés en spectacle dans le théâtre préhispanique.[188] A vrai dire les études sur le théâtre

187. A. Caso, *The Aztec People of the Sun*, ed. Lowell Dunham (Norman: University of Oklahoma Press, 1958), XV.

188. Plusieurs auteurs historiens, anthropologues lettrés, ont bien vu le caractère éminemment théâtral de la geste de Quetzalcóatl, au point même de produire des pièces dramatiques pour la scène. Alfredo Chavero (Alfredo Chavero, *Quetzalcóatl ensayo trágico en tres actos y en versos* [Ciudad de México: impr. de Jens y Zepiain, 1878]) et Miguel León Portilla (Miguel León Portilla, *La huida de Quetzalcóatl* [Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2001]) ont produit chacun une pièce de theâtre sur Quetzalcóatl.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

de mystère préhispanique ne sont pas nombreuses, René Acuña le remarquait déjà à propos des mayas pourtant bien mieux documentés que les cultures de l'altiplano:

> Las farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos constituyen un territorio todavía poco explorado… Frente al teatro ceremonial de los mayas, el europeo pudo sentir a veces deslumbramiento tal vez, pero siempre perplejidad. La lengua extraña de los cantares, lo desusado del baile y de la armonía musical de los instrumentos, las máscaras representando seres y rostros muchas veces monstruosos, los cuerpos semidesnudos de los danzantes, a veces escondidos en parte bajo la piel de felinos y de animales salvajes, o bien bajo los bordados de ricas plumas de aves exóticas, y, al fin los sacrificios humanos, debieron producir cierto pasmo en el europeo, cuando no repugnancia. Además, ¿Cómo comprender aquellos juegos escénicos cuyo simbolismo era tan complicado y extraño como las tubas de barro y de asta de ciervo, como el sonido perturbador de las trompas de caracol, o como el tono ronco de los tunkules? Cuando, aun ahora, el ojo entrenado y disciplinado del observador etnográfico deja escapar tanta variedad de detalles, ¿Cómo pedirle al europeo de entonces, lleno de prejuicios occidentales, que hubiera reparado en el color de las plumas de los tocados, en la forma de los collares y ajorcas, en los dibujos de las rodelas, en el tiempo y ocasión de los bailes? Cada una de estas cosas, sin embargo, era significativa e importante para entender el teatro ceremonial de los pueblos de Mesoamérica.[189]

A propos du théâtre de Bali, Antonin Artaud écrit que: -*Le premier spectacle du théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique, - et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe, remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur.*[190] Nous pouvons parfaitement adapter, et sans aucune hésitation, me semble-t-il, ces vues au théâtre mésoaméricain, et même plus encore qu'à celui de Bali. Au Mexique tout était joué en dansant, la vie des dieux, des héros, des rois:

189. René Acuña, *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 11-12.

190. Artaud, *Le theâtre et son double*, 64.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> Y esos bayles mas solenes heran hechos en las fiestas generales y tanbien particularmente de sus dioses, y hazianlas en las plaças. En estas no solo llamauan e honrrauan e alabauan a sus dioses con cantares de la boca, mas tanbien con el corazon y con los sentidos del cuerpo. Para lo qual bien hazer tenian e usuauan de muchas memorativas, ansi en los meneos de la cabeça de los braços y de los pies como con todo el cuerpo trabajauan de llamar y seruir a los dioses… Estos yndios de Anauac en sus libros y manera de escritura tenian escrito los vençimientos y victorias que de sus henemigos auian auido. Y los cantares dellos sabianlos y solezinauanlos con bailes y dança, bendiziendo y confesando a sus demonios por los quales creian auer avido vitoria contra sus enemigos. Y por estas memoria hazian en sus fiestas aquellos actos, trabajos y cantares.[191]

Encore un mot. J'essaierai de ne pas tomber dans deux travers trop fréquents, celui de l'idéalisme qui veut tout voir tout beau et tout justifier au seul nom de l'impartialité scientifique et de son dogme: ne jamais juger, et surtout, pour ne pas paraître faire le jeu d'un eurocentrisme dominant, excuser et justifier dans d'autres cultures ce qui ne saurait se tolérer dans la nôtre. Les problèmes abordés ici concernent souvent l'humanité dans son ensemble et posent de graves problèmes sur la nature humaine. Mon regard critique sur certaines pratiques ne cherche pas à déprécier les mésoaméricains préhispaniques mais plutôt certaines constantes tragiques des errements de la culture, et l'étude de Mésoamérique peut beaucoup nous enseigner pour la compréhension d'autres sociétés dont il ne reste plus que des restes archéologiques, je pense en particulier aux sociétés agricoles du néolithique européen, comme aussi à la nôtre qui en constitue le prolongement. Je ne ferai pas non plus aux Mexicains d'autrefois l'affront de les croire plus primitifs que nous-même. Leurs questionnements et interrogations sont humains tout simplement, leurs réponses comme celles des autres cultures sont mélangées de sublime et de bassesse, de cruauté et d'absurde et reflètent des angoisses existentielles qui sont aussi les nôtres.

Les arguments sont nombreux qui montrent que le Quetzalcóatl des textes et traditions est l'accumulation des représentations figurées de la vie et de la

191. Motolinía, *Memoriales*, XCII: 3-4: 543-544.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

mort du dieu. Dans cette courte présentation nous n'en pouvons rappeler que quelques traits essentiels.[192]

fueron los toltecas a traer a Quetzalcóatll para constituirle rey en Tollan.[193] Cette formulation à elle seule pourrait constituer la preuve que toute l'affaire de cette monarchie de Tollan est une construction rituelle. Les Toltèques sont allés chercher un certain Quetzalcóatl pour en faire leur roi! On ne nous indique pas non plus d'où l'on avait été le chercher. Mais on nous informe bien ici que Quetzalcóatl n'était pas originaire de Tollan et qu'on l'y amena pour l'y déclarer roi. Un étranger donc. Chimalpahin confirme que Quetzalcóatl ne naquit pas à Tollan, mais y apparut:

> Año 4-Tochtli, 1002 años. Aqui en este nacio Topiltzin Acxitl Quetzalcohuatl alla en Tullan. Pero no nacio en verdad, puesto que solamente llego cuando vino a manifestarse en ese lugar. ¿de donde vino? No se sabe bien, tal como lo iran diciendo los antiguos. Por entonces lleva dieceocho años de asumir el mando Totepeuh, tlatohuani de Culhuacan.[194]

1-Tochtli, 2-Acatl.[195] Ce sont les années du Feu Nouveau dans le système calendaire du Mexique central, c'est donc à l'occasion de ces fêtes que l'on a été chercher Topiltzin, notre prince, notre fils bien aimé, un prisonnier, la victime sacrificielle. C'est effectivement ainsi que le prêtre Tezcatlipoca s'adresse à lui: «Hijo mio».[196]

En este año 2-Acatl edifico Topiltzin Ce Acatl Quetzalcóatll su casa de ayunos, lugar de su penitencia y oracion.[197] Durán et bien d'autres auteurs signalent que la construction de cabanes rituelles et de lieux de pénitence et de prières était

192. Il est probable que l'étude complète qui compte presque 600 pages sera publiée en 2021 par TAB Edizioni, Roma.

193. *Annales*, 33.

194. Chimalpahin 1991: 11; Año 4-Tochtli, 1002. Remarquons ici l'équivalence, une autre fois de Tollan et Culhuacan.

195. *Annales*, 34,35.

196. *Annales*, 39, 41.

197. *Annales*, 35.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

bien en effet l'une des occupations obligées des prisonniers ixiptlas des dieux: «el edificar templos y altares y el poner ídolos en ellos, el ayunar».[198]

estaba dentro de un aposento muy obscuro y custodiado; le custodiaban sus pajes en muchas partes, que cerraban; su aposento era el último, y en cada uno estaban sus pajes.[199] Quetzalcóatl était un prisonnier. Il vit donc au fond d'un cachot, bien gardé. Duran et Joseph de Acosta nous en disent tout autant de l'ixiptla de Tezcatlipoca: «Este hombre representaba vivo a este ídolo aquellos quaranta dias. El cual era servido y reverenciado como a tal; traía su guardia y otra mucha gente que le acompañaba todos aquellos días. También lo enjaulaban de noche porque no se le uyese».[200]

Hagamos pulque; se lo daremos a beber, para hacerle perder el tino.[201] On le fait boire pour l'étourdir. Pour le décider à bien vouloir entrer en scène et partir pour l'autre monde «que bebiendola conseguireis el fin de vuestros intentos, que será ir a los Reinos que deseais».[202] La formulation est machiavélique, évidemment on lui fait dire qu'il a lui-même choisi de partir vers l'autre monde, la victime doit être consentante. Nombreux sont les textes qui mentionnent l'usage de boissons narcotiques pour la préparation de la victime. Duran rappelle la boisson que l'on servait à l'image de Cihuacoatl, nommée aussi Quilaztli et Xilonen: «Traíanla siempre embriagada, fuera de su natural juicio; unos dicen que con bino, otros, que, demas de darle vino, le daban no sé que héchicos juntamente para que andando siempre alegre, no se acordase que había de morir».[203] Le baron des Quiches reclame lui aussi la boisson qui efface l'amertume, «las doce bebidas… Las probaré un instante, como suprema señal de mi muerte».[204]

Estando ya alegre Quetzalcóatll, dijo: 'Id a traer a mi hermana mayor Quetzalpetlatl'.[205] Quetzalcóatl réclame une femme. L'expression *ma sœur* est une

198. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* I: I: 24, 1984: 13.
199. *Annales*, 38.
200. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* I: VI: 10-11; 1984: 63; Joseph de Acosta, V: 30; *Historia natural y moral de las Indias*, 276.
201. *Annales*, 39.
202. Torquemada, *Monarquía indiana*, VI: XXIV; II: 49: 1.
203. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, II: XIII: 9, 1984: 126.
204. Blixen, «Rabinal Achi», 68.
205. *Annales*, 42.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

courtoisie, Durán la présente autrement: «con mucho secreto le abían metido dentro a una ramera, que entonces vivía, muy desonesta, que avia nombre Xochiquetzal».[206] Pour la victime du sacrifice, c'était de coutume, et la chose avait été prévue depuis l'aube de l'aventure aztèque, dès le début de la migration, par leur dieu tribal Huitzilopochtli, faisant partie du plan de conquêtes, on devait faire des prisonniers à sacrifier au dieu et les traiter au mieux avant de les immoler: «la víspera de su muerte, velarán toda la noche, comerán, danzarán y se emborracharán; y si acaso alguno quiere acostarse con mujeres, le serán ofrecidas prostitutas, habrá muchísimas mujeres perversas, prostitutas».[207]

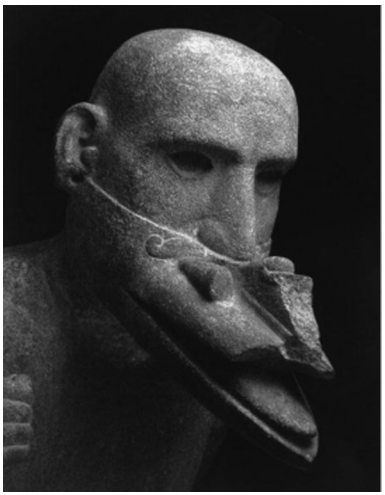
He aqui la cancion que has de cantar.[208] S'il ne s'agissait pas d'un rituel de préparation, on s'étonnerait bien de certaines incohérence du texte: Celui auquel on s'adresse avec révérence par les titres de *Sacerdote*, c'est-à-dire grand prêtre, ne connaît pas encore bien la liturgie, les répons et les litanies du rituel dont il est l'acteur principal. Tout est organisé et orchestré par les prêtres, et l'on doit lui inculquer tout ce qu'il doit faire, ici on lui enseigne la chanson qu'il doit chanter, qu'il est tenu de chanter. L'expression employée ne fait aucun doute, et c'est un ordre: «De nuevo dijeron los demonios a Quetzalcóatl: "Hijo mío, canta, He aqui la cancion *que has* de cantar".» Y canto Ihuimecatl:

Mi casa de plumas de quetzalli,
mi casa de plumas de zaquan,
mi casa de corales,
la dejare, An-Ya.[209]

La formule nous rappelle le fragment dans lequel on le force à boire: «has de beber cuatro».[210] et aussi chez Sahagún: «y le dixo, el dicho viejo. Por fuerça aueys de yr, a Tullan Tlapallan»,[211] ou bien encore: «diciendo que os ha de ver por fuerza».[212] Tout le scenario est réglé d'avance, c'est une obligation, on n'y peut rien changer. Le chant est un chant d'adieu aux beautés et richesses de ce monde, le regret de partir déjà: «Mi casa de plumas de quetzalli, mi casa

206. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España,* II: I: 30-31, 1984: 14.
207. Del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos*, 100-101.
208. *Annales*, 41.
209. *Annales*, 41.
210. *Annales de Cuauhtitlan*, 40.
211. Sahagún, *Códice Florentino*, III: IV: 11v; *Historia general*, 311.
212. Sahagún, *Códice Florentino*, III: IV: 10v-11r*; Historia general*, 310.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



2) Ehecatl Quetzalcóatl, l'acteur Topiltzin, sculpture en pierre. Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

de plumas de zaquan, mi casa de corales, la dejare, An-Ya». Ceci nous rappelle une fois encore les paroles du baron des Quiché: «!Ah, oh cielo!, !Ah ho tierra!?debo, realmente, morir, fallecer aqui, bajo el cielo, sobre la tierra? ¡Oh mi oro! ¡Oh mi plata».[213]

Luego hablo Tezcatlipoca: Yo digo que vayamos a darle su cuerpo.[214] Il s'agit ici d'offrir au dieu, au personnage, au rôle, un corps dans lequel il pourra se glisser, se montrer, de créer un personnage au sens théâtral du terme. Il faut l'habiller, le peindre, le masquer pour pouvoir le faire sortir en public.

> Hijo mio, yo digo que salgas a que te vean los vasallos; voy a alinearte para que te vean.[215] Luego hizo esto Coyotlinahual, oficial de pluma. Hizo primero la insignia de pluma (apanecayotl) de Quetzalcóatll. En seguida le hizo su mascara verde; tomo color rojo, con que le puso bermejos los labios; tomo amarillo, para hacerle la portada; y le hizo los colmillos; a continuacion le hizo su barba de plumas, de xiuhtototl y de tlauhquechol, que apreto hacia atras.[216]

213. Blixen, «Rabinal Achi», 78.
214. *Annales*, 39.
215. *Annales*, 39.
216. *Annales*, 40.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Il s'agit bien d'un costume de scène comme cela se remarque sur tant de représentations peintes ou sculptées de Quetzalcóatll, un jeune homme masqué et peint, costumé. Pour sauter dans le brasiers, à nouveau est-il là aussi bien costumé. *Se atavio y se quemo*.[217] Le texte des Annales présente un Quetzalcóatl fortement idéalisé, un héros magnifique qui comme Nanahuatl se jette hardiment dans le brasier, et de plus il s'était d'abord fait beau, costumé, mais nous savons que les sacrifiés étaient souvent ligotés pour être sacrifiés, et il en était de même pour ceux que l'on jetait vivants au feu. D'ailleurs Mendieta donne une autre version des faits: «Mas al fin el Tezcatlipuca, como mas poderoso, le echó también de allí, y fueron con él algunos sus devotos hasta cerca de la mar, donde dicen Tlillapa ó Tizapan, y que allí murió y le quemaron el cuerpo».[218]

Muñoz Camargo dit aussi que les autres dieux (entendre ceux qui les représentent) le jetèrent dans la fournaise:

> Dice la fábula que el sol fue un dios muy desechado, porque fue leproso o muy buboso, de modo que no se podía rodear ni parecer ante gentes. Visto por los demás dioses tan gran lástima, mandaron fabricar un horno de cal, y haciendo una muy gran foguera en el, le echaron dentro y estando ansi ardiendo que se quemara y consumiera o se purificara mas que los dioses, obieron con el tanta piedad y virtud que le convertieron en luz y le llamaron sol.[219]

Voilà donc bien la grande compassion et générosité des dieux (entendre les prêtres déguisés qui les représentent). Ils soignent le malheureux lépreux bubonneux en le purifiant au feu, le libèrent gratuitement d'une existence insupportable. Si le texte des *Annales* déclare que Quetzalcóatll se jeta lui-même dans le brasier, c'est ici encore que la victime du sacrifice comme la femme violée est toujours consentante, doit l'être afin que ce ne soit pas un crime. La comparaison entre ces deux personnages n'est pas nouvelle puisqu'on la trouve clairement exprimée chez les *informantes* de Sahagun.

> très ivre, fort abrutie, abattue, perverse; une victime sacrificielle, une esclave baignée; riche et hautaine, elle est lascive, se maquille, elle ruine les gens, se mire,

217. *Annales*, 50.
218. Mendieta, *Historia eclesiástica indiana,* II: V, 188.
219. Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, 151.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> se lave, se baigne […] elle vit comme un esclave baigné, elle se comporte comme une victime sacrificielle.[220]

Certains objecterons peut être que l'on ne devrait pas confondre les prostituées et les femmes violées, mais le texte de Muñoz Camargo nous montre pourtant à propos de Xochiquetzal, la patronne des prostituées comment l'abus de l'une conduit au consentement excessif de l'autre:

> A esta diosa Xochiquetzal celebraban fiesta cada año con mucha solemnidad, y a ella concurrian muchas gentes donde tenia su templo dedicado. Dicen que fue mujer del dios Tlaloc, dios de las aguas, e que se la hurto Tezcatlipoca, e que la llevo a los nueve cielos e la convirtio en diosa del bien querer.[221]

La victime est publique, lui un homme public, elle une femme publique, tous deux baignés excessivement, tous deux attifés et fardés excessivement, tous deux déambulant dans les rues sous bonne surveillance, arrogants et vénaux, ivres et drogués, se laissant toucher par tous, arborant une superbe et une apparente gaîté, elles aussi excessives et douteuses, les deux sont très consentants, tout aussi consentants que les volontaires tchèques sur le front serbe pendant la Grande Guerre, qui, lorsqu'ils allaient à l'infirmerie pour se déclarer malades, étaient tous invariablement traités de simulateurs. Il y en eut même un, si l'on en croit Jaroslav Haszek, qui mourut de simulation à l'hôpital. Quelle grandeur, quelle merveille, l'acteur parfait.[222] L'actrice parfaite.

Dans cette courte présentation de mon hypothèse, je ne puis développer tous les arguments qui démontrent que Quetzalcóatl fut un acteur, une suite d'acteurs du rôle et que toute la tradition se rapportant à Topiltzin Quetzalcóatl nous rapporte en fait divers aspects de la préparation et de la représentation théâtrale du mystère divin, ce qui nous est révélé de la manière la plus convaincante et on ne peut plus claire par un fragment du Codex de Madrid. Après avoir costumé, maquillé, masqué et bien enivré Quetzalcóatl, on va le faire

220. Graulich, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, 214-215, citant Sahagún, texte nahuatl du *Códice Florentino* X: XV: 38v-40r.

221. Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, 155.

222. Jaroslav Hašek, le brave petit soldat Svejk, chapitre VII.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

sortir sur scène, le montrer. Mais on doit encore finir de le décider, lui donner courage, on le fait alors chanter à l'unisson, on fait attendre la foule massée au dehors: «Entonces con sus guardianes se puso a cantar un canto. A la multitud que esperaba fuera, se la hizo esperar más».[223] Pourquoi y aurait-il eu à l'extérieur une multitude? Une foule? Si ce n'est que cet évènement avait été bien organisé, préparé et annoncé depuis longtemps déjà pour que vienne de tous les alentours et souvent de très loin, à des jours de marche, le public des fidèles pour admirer la mort héroïque du dieu, du sauveur, du dieu fait homme. Il est grand temps de le faire entrer en scène, la foule attend la sortie du roi: «Notificaron a Coyotlinahual, oficial de pluma, que tenía que ir y dijo: Sea en hora buena. Voy a ver a Quetzalcóatll. Y fue y dijo a Quetzalcóatll: Hijo mío, yo digo que salgas».[224] ♣

223. Sahagún, *Códice matritense del Real Palacio*, fols.132v-134v., versión de A.M. Garibay, in León-Portilla, *Cantos y crónicas del México antiguo,* 76-77.

224. *Annales*, 39.

N. B. Ce texte constitue une partie des recherches conduites dans le cadre du projet NCN, (centre de la recherche scientifique de Pologne Nr. ID: 2013/11/B/HS1/04146) sous le titre: *Topiltzin jako aktor: analiza misterium religijnego prehiszpańskiej Mezoameryki oraz jego związków z aspektami kalendarzowymi i astronomicznymi*.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Obras, documentos

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Antonio Enríquez, Felipe Pastor y san Ángel predicando: *un cuadro desconocido en la colección del Museo Regional de Guadalajara*

Antonio Enríquez, Felipe Pastor and St. Angelus Preaching: *An Unknown Painting in the Collection of the Museo Regional de Guadalajara*

Artículo recibido el 29 de julio de 2019; devuelto para revisión el 17 de abril de 2020; aceptado el 1 de junio de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117.2733

Alena Robin Western University, Canadá, arobin82@uwo.ca, alena.robin@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-3997-1472

Publicación más relevante *Las capillas del Vía Crucis de la Ciudad de México: arte, patrocinio y sacralización del espacio* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014).

Líneas de investigación Arte novohispano; Pasión de Cristo; presencia del arte de América Latina en Canadá.

Lines of research New Spanish art; Passion of Christ; presence of art from Latin America in Canada.

Resumen El texto presenta un cuadro novohispano firmado por Antonio Enríquez, pintor activo a mediados del siglo XVIII en la ciudad de Guadalajara. El lienzo de grandes dimensiones pertenece a la colección del Museo Regional de Guadalajara, pero hasta hace poco se guardaba en la bodega, seccionado en dos, olvidado por los especialistas del campo y el público en general. El propósito de esta nota es dar a conocer el cuadro y su iconografía, proporcionando también datos sobre el pintor que la realizó y su posible mecenas. Actualmente la obra está siendo intervenida por la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente con el propósito de exhibirla al público.

Palabras clave Antonio Enríquez; Felipe Pastor; san Ángel; Museo Regional de Guadalajara; pintura novohispana; carmelitas.

Abstract This essay presents a painting from New Spain signed by Antonio Enríquez, a painter active in the city of Guadalajara, during the mid-Eighteenth century. The work, of large dimensions, belongs to

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

the collection of the Regional Museum of Guadalajara, but until very recently was kept in the museum reserve, divided into two parts and forgotten by specialists in the field and unknown to the general public. The purpose of this note is to provide information on the painting, its iconography, its author and also to suggest the possible patron. The work is currently under restoration at the School of Conservation and Restoration in Guadalajara, for future exhibit.

Keywords Antonio Enríquez; Felipe Pastor; Saint Angelus; Regional Museum of Guadalajara; New Spanish painting; Carmelites.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

ALENA ROBIN
WESTERN UNIVERSITY, CANADÁ

Antonio Enríquez, Felipe Pastor y san Ángel predicando:

un cuadro desconocido en la colección del Museo Regional de Guadalajara

Este artículo estudia un cuadro firmado y fechado en 1747 por Antonio Enríquez, un pintor activo en la segunda mitad del siglo XVIII en Nueva España, principalmente en el Reino de la Nueva Galicia (figs. 1 y 2). El lienzo, de gran tamaño, había sido registrado en el inventario de la colección del Museo Regional de Guadalajara, realizado en 1931 por Abelardo Carrillo y Gariel, pero había permanecido en el olvido hasta ahora.[1] Por mucho tiempo, la pintura quedó seccionada en dos, enrollada en una esquina de la bodega del museo (fig. 3), olvidada por los especialistas y el público en general. Tras el "hallazgo" de esta importante obra, la Escuela de Conservación y Restauración

1. El cuadro está conformado por varios lienzos unidos, hoy día montados en dos bastidores separados. En total, mide aproximadamente 510 × 330 cm. El pintor Antonio Enríquez ha sido tema de mi investigación en los últimos años y estoy preparando un estudio monográfico sobre esta figura desconocida de la pintura novohispana. Para la realización de este análisis pude contar con el apoyo de una beca de investigación del Social Sciences and Humanities Research Council de Canadá, que me permitió llevar a cabo varias temporadas de trabajo de campo en México y contratar a varios alumnos de posgrado como asistentes de investigación. Debo agradecer el apoyo recibido por parte del Museo Regional de Guadalajara, así como a todo su personal, a los miembros del Seminario de Pintura Virreinal de dicho museo, a la dirección de la ECRO, a los profesores y estudiantes del Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete, en particular a Adriana Cruz Lara y Gilda Pasco.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

1. Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*, 1747, óleo sobre lienzo, 510 × 330 cm, Museo Regional de Guadalajara (dos bastidores unidos) © Gerardo Hernández Rosales, ECRO. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

de Occidente (ECRO) está realizando en la actualidad labores de consolidación, conservación y restauración de la misma. El objetivo de este artículo es dar a conocer la pintura y su compleja iconografía en relación con el establecimiento de la orden carmelita en la ciudad de Guadalajara. También se mencionará brevemente al pintor novohispano Antonio Enríquez, autor de dicha composición. Por último, se abordarán cuestiones de mecenazgo, pues una inscripción del cuadro alude al posible comitente de la pintura (fig. 4).

Como lo ha confirmado la exposición *Pintado en México, 1700-1790*, existe un enorme patrimonio del México virreinal aún por catalogar, estudiar y dar a conocer al público.[2] El redescubrimiento de obras virreinales notables y de gran formato no es algo inusitado en la historiografía reciente de la pintura novohispana.

2. Fomento Cultural Banamex/Los Angeles County Museum/The Metropolitan Museum of Art, 2017-2018. Véase *Pintado en México, pinxit mexici* (catálogo de la exposición) (Ciudad de México y Los Ángeles: Fomento Cultural Banamex/ Los Angeles County Museum, 2018).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

2. Detalle de la firma y del abrazo de santo Domingo, san Francisco y san Ángel. Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*. © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

El propio Museo Regional de Guadalajara no es ajeno a este fenómeno pues, entre las actividades para celebrar su centenario de existencia en 2018, emprendió el estudio de su colección de pintura virreinal.[3] El presente artículo propone rescatar la memoria de un maestro casi olvidado por la historiografía de la pintura novohispana, que desarrolló en la ciudad de Guadalajara gran parte de su

3. Sobre la constitución, problemas de catalogación y posibilidades de estudio de esta colección véase Adriana Cruz Lara Silva, "Entre lo universal y lo nacional. La formación de la Pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara", *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 3 (2017): 18-31. También vale la pena destacar el trabajo de la misma autora sobre la documentación, valoración y atribución al pintor sevillano Esteban Márquez de Velasco (1652-1696) de una serie de cuadros de esta misma colección; serie atribuida erróneamente a Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Véase Adriana Cruz Lara Silva, "De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara. Atribución, valoración y restauración de una serie pictórica franciscana", tesis de doctorado en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2014).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

3. Detalle del estado de resguardo anterior. Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*. © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

obra, parte de la cual está hoy día albergada en la colección del Museo Regional de Guadalajara, a pesar de encontrarse en bodega, por diferentes razones.

Antonio Enríquez

Antonio Enríquez fue un pintor activo en la ciudad de Guadalajara desde la década de 1740. Guadalajara era entonces la capital política y religiosa del área conocida como el Reino de Nueva Galicia; tenía una ubicación céntrica en el virreinato y su extenso territorio se caracterizaba por actividades de comercio, minería, agricultura y ganadería.[4] Si bien la escuela de pintura de la Ciudad de

4. El Reino de Nueva Galicia cubría una vasta extensión de territorio novohispano que corresponde a los actuales estados de Jalisco, Nayarit, Aguascalientes, Zacatecas y Colima. Una

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

4. Detalle de la anotación del patrocinio "Adevocion de D." Phelipe Pastor". Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*. © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

México, capital del virreinato de Nueva España, fue la más activa durante la época colonial y es hoy día la más estudiada, no fue el único centro productor. En tiempo reciente, varios especialistas se han interesado en lo que estaba ocurriendo en otras áreas del virreinato en cuanto a producción pictórica, como en Puebla de los Ángeles, o en Oaxaca. En Nueva Galicia, la figura de Diego de Cuentas (1654-1744) es tal vez la más conocida; Francisco de León y Manuel Montes también son pintores que desarrollaron obra considerable en la región por lo que la escuela pictórica de Guadalajara también amerita más atención.[5]

reciente antología de textos sobre esta región se encuentra en: Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo, coords., *Historia del Reino de la Nueva Galicia* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2016).

5. María Laura Flores Barba, "Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654-1744)", tesis de maestría en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013); hay datos sueltos y obras registradas en la región en: Leopoldo Orendáin, *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII* (Guadalajara: Offset Diana, 1960). Sobre este tema, también está en desarrollo el trabajo de María Laura Flores

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Documentar la vida de Enríquez no ha sido fácil: hasta la fecha no se cuenta con evidencia de contratos con discípulos ni para obras específicas; todavía se desconocen sus datos biográficos, como su nacimiento, matrimonio o muerte. Sin embargo, diferentes documentos atestiguan la actividad de Antonio Enríquez en Guadalajara entre 1747 y 1760, ya que es mencionado como "maestro pintor" y "vecino" de la ciudad.[6] Las razones que pueden explicar la falta de información sobre Antonio Enríquez pueden ser varias, desde la catalogación de los fondos que no agiliza las búsquedas, el estado de conservación de los documentos virreinales y la poca valoración que se hizo de estos documentos por mucho tiempo, y ciertos fondos que no son de consulta pública. Esta situación no es exclusiva de Antonio Enríquez o de la región de Guadalajara, más bien se trata de una situación generalizada en el arte novohispano, con algunas excepciones. En general, se puede decir que los archivos de otras ciudades, a diferencia de la Ciudad de México, están incompletos, no se encuentran totalmente catalogados y algunos son de difícil acceso. Otra causa es que en Guadalajara, así como en otras ciudades del virreinato, no se ha localizado evidencia del establecimiento formal de un gremio de pintores equivalente al de la Ciudad de México, por lo que no se tienen documentos que hablen directamente de la actividad de los pintores.[7]

En la historiografía de la pintura novohispana, Manuel Toussaint se refiere a Antonio Enríquez en dos ocasiones. Primero en *Arte colonial en México*, publicado originalmente en 1948, donde incluye breves noticias de Antonio Enríquez, en una sección dedicada a la pintura de las provincias de Nueva España en el siglo XVIII. Antonio Enríquez es registrado en la sección de Guadalajara. Lo menciona como "artista local", y reconoce a la vez que este calificativo es dudoso: supone que Antonio era tapatío puesto que de su pincel sólo se localizan

Barba, "Mexican Colonial Painters From 1650 to 1750: Artistic Networks and the Production of Space", tesis de doctorado en Estudios Hispánicos (Londres, Ontario: Western University).

6. Véase, por ejemplo, el Archivo Histórico de la Real Audiencia de Guadalajara (en adelante ARAG), *Bienes de difuntos*, caja 289, exp. 11, 1747, progresivo 3228, ff. 8r y ss.; ARAG, *Bienes de difuntos*, caja 275, exp. 8, 1749, progresivo 3013, f. 7v y ss.

7. Se han consultado varios fondos documentales en busca de Antonio Enríquez, entre ellos: los archivos de varias parroquias por medio de la base de datos de Family Search, el Archivo General de la Nación (en adelante AGN), el Archivo Histórico de la Real Audiencia de Guadalajara (ARAG), los protocolos notariales en el Archivo Histórico de Jalisco (AHJ), el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG) y el Archivo Histórico de las Dominicas en su convento.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

obras en esta ciudad, aunque se limita a citar obras que pertenecen al Museo del Estado (ahora Museo Regional de Guadalajara); no cita ninguna obra de él en las iglesias de la localidad.[8] En *Pintura colonial en México*, Toussaint se refiere de nuevo a Antonio Enríquez, en un capítulo dedicado a la pintura dieciochesca en otras provincias de Nueva España.[9]

En el catálogo de la exposición *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821* (2004), Clara Bargellini se refiere a dos obras de temas mitológicos, firmada y fechada una de ellas por Antonio Enríquez; la segunda se atribuyó al mismo pintor.[10] La autora subraya la temática poco común en la pintura novohispana, pero el examen de los cuadros se detiene en el análisis iconográfico de los mismos y su fuente en grabados de composiciones del pintor italiano Francesco Albani. En este estudio, las noticias biográficas de Enríquez se resumen a un breve párrafo, que hace alusión a otro cuadro de fechas mucho más tardías y de temática muy diferente, *Cristo coronado y adorado por ángeles* de 1786 en el Museo de Actopan (Hidalgo), por lo que la autora avanza la posibilidad de la existencia de dos pintores con el mismo nombre en la Nueva España.[11] En otro estudio de la misma autora, se regresa sobre Antonio Enríquez, al hacer referencia a la manera de firmar que ostenta el cuadro del Museo de Actopan, la cual, según Clara Bargellini, ubica a Enríquez en el contexto de la toma de conciencia del valor de su oficio por parte de algunos pintores dieciochescos.[12]

Al estudiar a Antonio Enríquez no se le puede desligar de la mención de otro pintor dieciochesco, de quien también hace falta estudiar a fondo su vida y obra, con el cual Antonio comparte el apellido: Nicolás Enríquez. La

8. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 177-178.

9. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, ed. Xavier Moyssén (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 186-187.

10. En una visita al Denver Art Museum se pudo confirmar que ambos lienzos están firmados y fechados por Antonio Enríquez. Agradezco a Donna Pierce y Julie Wilson por su apoyo.

11. Clara Bargellini, "Antonio Enríquez, Homage to Venus", *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821* (Denver: Denver Art Museum, 2004), 203-205.

12. Clara Bargellini, "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos", *El proceso creativo*, ed. Alberto Dallal (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 221-222. La firma se lee de la siguiente manera: "A[d]oramoste y vendecimoste Dios y Señor Rey de la eterna Gloria/ Un Padre nro y Ave Maria por las Almas del Purgatorio/ A devoción de Antonio Enriques su Autor se dedicó día 4/ de abril de 1786".

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

posible relación de parentesco entre Nicolás y Antonio Enríquez es un asunto que merece atención. De hecho, Leopoldo Orendáin menciona a varios pintores que comparten el mismo apellido: "Durante el siglo XVIII existieron varios pintores apellidados Enríquez: Blas, José, Nicolás y Antonio, al que se confunde con el anterior que fue el más conocido."[13] Varias son las dinastías de pintores que se transmitieron el oficio en subsecuentes generaciones en la Nueva España. Son muy pocas las fuentes históricas conocidas por el momento que aluden a un vínculo entre Nicolás y Antonio. El padre de Nicolás Enríquez se llamaba Antonio, eso se conoce por el acta de bautismo de Nicolás del 13 de septiembre de 1704, pero no se especifica el oficio de Antonio "padre".[14] Nicolás y Antonio Enríquez, quizás al pintor que más adelante desarrolló su obra en Guadalajara, están asimismo profesionalmente asociados cuando firmaron en 1728, junto con otros pintores, un documento en relación a los intentos de los hermanos Rodríguez Juárez de regular mejor el oficio de la pintura en la Ciudad de México.[15] El que aparezcan juntos al firmar el documento no necesariamente implica que sean parientes, pero no deja de llamar la atención que dos pintores novohispanos contemporáneos del mismo apellido están involucrados en los mismos asuntos relacionados con el oficio de ser pintor en la Ciudad de México. Antonio figura como hermano de Nicolás Enríquez en la obra del cronista Juan de Viera, "Razón de los pintores célebres de la América" en su *Breve compendiossa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional* [1778]. Como figuran en la sección de "pintores modernos", es decir contemporáneos al autor, eso le da al autor un aspecto de testimonio de los hechos que cita.[16] Por tanto, tal vez habría dos Antonio Enríquez, padre e hijo. Manuel Toussaint y Leopoldo Orendáin estudian a Nicolás y Antonio Enríquez a la par, pero nunca hacen afirmación alguna sobre el hecho de que comparten el mismo apellido, o las implicaciones que podría tener. Guillermo Tovar de Teresa reconoce que había dos pintores de apellido Enríquez,

13. Orendáin, *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, 27.

14. Mina Ramírez Montes, "En defensa de la pintura. Ciudad de México. 1753", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIII, núm. 78 (2001): 107, n. 14.

15. Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008), 399-401.

16. Reproducido en Antonio Rubial, *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780), tres crónicas* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990), 291-293.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Antonio y Nicolás, "los cuales debieron ser hermanos, si atendemos a la cronología, pues ambos son contemporáneos".[17]

Si la relación entre Antonio y Nicolás resulta nebulosa, habría que agregar dos eslabones más a la ecuación de esta posible dinastía de pintores: Blas y José Enríquez. El primer hijo de Nicolás Enríquez, Blas, fue bautizado en 1726 y su padrino fue el pintor y bachiller Nicolás Rodríguez Juárez.[18] Este dato resulta interesante, pues Nicolás Rodríguez Juárez también firmó las amonestaciones de casamiento de Nicolás Enríquez el 28 de enero de 1725, lo que parece sugerir una relación estrecha entre ambos.[19] Así, esta relación personal podría ubicar a Nicolás en la esfera artística de los hermanos Rodríguez Juárez; tal vez se podría pensar que en este ámbito también se haya formado Antonio Enríquez, antes de dirigirse hacia Guadalajara para ejercer su oficio.

Las obras firmadas por Antonio Enríquez catalogadas por el momento oscilan entre 1732 y 1786 lo que abre la posibilidad de que se trate de obras de dos pintores homónimos.[20] Las pinturas firmadas por Antonio Enríquez ilustran temas muy variados: escenas bíblicas del Antiguo y Nuevo Testamento, escenas mitológicas, santos, retratos y escenas de devoción local. La obra pictórica de Antonio Enríquez se encuentra principalmente en la ciudad de Guadalajara, y otras áreas de la entonces Nueva Galicia. Hay diversos cuadros que se ubican o proceden de diferentes templos de la ciudad; por ejemplo, el *Santo Cristo de las Tres Gracias* (1745, iglesia de San Juan de Dios). Dos series sobresalientes de Enríquez las patrocinaron conventos femeninos de Guadalajara: la serie del Vía Crucis de 14 grandes lienzos para el convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa (ahora en el Museo Regional de Guadalajara)

17. Más adelante repite noticias de Toussaint y Orendáin sobre obras de ambos en Guadalajara, con mucha confusión en la atribución. Se ilustra la entrada de "Los Enríquez" exclusivamente con obras de Nicolás Enríquez. Véase Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, vol. 1 (Ciudad de México: BBVA Bancomer, 1995), 368. En la traducción al inglés de la obra, se habla de los "Enríquez brothers", lo que no aparece en español, véase Guillermo Tovar de Teresa, *Repertory of Artists in Mexico*, vol. 1 (Ciudad de México: BBVA Bancomer, 1995), 368.

18. Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM), Parroquia de San Miguel Arcángel, *Bautizos de españoles*, 1716-1732, caja 142, rollo 2, vols. 3-6.

19. Archivo parroquial de San Miguel Arcángel de la Ciudad de México, *Libro de amonestaciones*, años 1722-1760, f. 19, citado por Mina Ramírez Montes, "En defensa de la pintura", 106-107, n. 14. Es conocido el hecho de que, al quedar viudo en 1704, Nicolás Rodríguez Juárez emprendió muy pronto la vida eclesiástica; en 1706 ya se mencionaba como bachiller, pero no por esta razón dejó de pintar.

20. Hecho ya señalado por Bargellini, "Antonio Enríquez, Homage to Venus", 203-205.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

5. Antonio Enríquez, *Encuentro de Jesús con su madre*, serie "Vía Crucis", 1742-1749, óleo sobre tela, 186 × 240 cm, Museo Regional de Guadalajara. © Gerardo Hernández Rosales. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

(fig. 5),[21] y la serie de cuatro enormes lienzos que ilustran escenas de la vida de santo Domingo de Guzmán que se conserva en el lugar para el cual fue concebida, la sacristía de la iglesia de lo que fue el poderoso convento dominico de Santa María de Gracia. El tamaño de los lienzos, así como la cantidad de cuadros que conforman ambas series permiten pensar que Antonio Enríquez tuvo un taller alrededor de él, lo que podría explicar diferentes niveles de destreza que se pueden percibir en las obras.

El pincel de Antonio Enríquez fue también apreciado en otras áreas de la Audiencia de Nueva Galicia, por ejemplo: en Lagos de Moreno (*Retrato de Sor María Esthefana*, *ca*. 1750, colección particular), en la iglesia de La Playa, en

21. Alena Robin, "El Vía Crucis del Museo Regional de Guadalajara y los avatares del tiempo", *Actas del Primer Coloquio Interdisciplinar: Museo Regional de Guadalajara hacia su Centenario. 1918-2018* (Guadalajara: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015), 35-46.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Bolaños (*Virgen de Guadalupe*, 1751, *Patrocinio de San José*, s. f.), en Real Alto, en el actual municipio de San Sebastián del oeste (*Virgen de Guadalupe*, s. f.) o en Nochistlán (*Ánimas del purgatorio*, s. f.).[22]

Las fechas exactas y el contexto de la llegada de Antonio Enríquez a Guadalajara resultan aún oscuras. Aparece, sin embargo, en febrero de 1747 como un pintor maduro, registrando las pinturas en el inventario de los bienes que pertenecieron a un importante miembro de la élite local, el terrateniente, minero y comerciante Bernardo Apolinar Miranda Villaysán, propietario de la extensa hacienda El Cabezón y La Vega, al cual regresaré más adelante.[23] El suceso más prestigioso en el cual participó Antonio Enríquez fue sin duda la jura de Fernando VI (1713-1756) que ocurrió en Guadalajara en octubre de 1747. Enríquez fue el encargado de realizar las pinturas alegóricas para la plaza mayor de Guadalajara para aclamar al nuevo monarca, trabajando en colaboración con la élite intelectual del momento, incluyendo el obispo Juan Gómez de Parada (1678-1751), de quien Enríquez realizó un retrato unos años después (ahora en el Museo Regional de Guadalajara).[24] Del manuscrito de

22. Alena Robin, "Antonio Enríquez. Su obra pictórica en las regiones culturales de Jalisco", *Actas del Tercer Coloquio Interdisciplinar: regiones culturales: sur, norte, costa y centro. Museo Regional de Guadalajara hacia su Centenario. 1918-2018* (Guadalajara: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018), 283-297.

23. ARAG, *Bienes de difuntos*, caja 289, exp. 11, progresivo 3228, ff. 14v-17r, 1747. Agradezco a María Laura Flores Barba por su ayuda para localizar este importante documento. En 1718, Miranda Villaysán era parte del cabildo de Guadalajara, con otros importantes terratenientes locales. En 1738, se le registra como tenedor del monopolio de la venta de carne en Guadalajara, véase Eric van Young, *Hacienda and Market in Eighteenth-Century Mexico. The Rural Economy of the Guadalajara Region, 1675-1820* (Berkeley: University of California Press, 1981), 50, 55, 174. Las haciendas de El Cabezón y La Vega eran dos propiedades constituidas como una sola posesión que se administraba en conjunto desde principios del siglo XVIII, Van Young, *Hacienda and Market*, 162.

24. Agradezco la noticia de este importante documento a María Laura Flores Barba, así como la transcripción del mismo a Iván Baruj Vázquez Clavellina. El documento se ubica en: ARAG, *Civil*, caja 148, exp. 9, 1791, progresivo 1639, "De la relación de la Jura celebrada en esta Capital por la exaltación al Trono de S. M. el Sr. Dn. Fernando Sexto" (56 ff.). El documento es una copia hecha en 1791 por Urbano Ballesteros de una relación de las ceremonias por el escribano del cabildo de Guadalajara, Manuel de Mena, realizada en 1748. Víctor Mínguez menciona un opúsculo publicado en Guadalajara de los festejos de Fernando VI, que versa sobre los actos organizados por el gremio de los comerciantes de la ciudad quien costeó la acuñación de 900 monedas con el busto de Fernando VI que fueron repartidas, como es de costumbre, después de la proclamación. Véase Víctor Mínguez, "Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España", *Tiempos de América*, núm. 2 (1998): 31. Algunas monedas

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

la jura al nuevo monarca emana mucha información que alude a la cultura simbólica de la sociedad de Guadalajara a mediados del siglo XVIII. También revela el aprecio que recibía Antonio Enríquez como pintor en este ambiente, pues en alguna parte del manuscrito se refiere a él como "el diestro pincel de *nuestro* Henrriquez".[25] De esta prolífica temporada de actividades es la pintura que se relaciona con la orden carmelita masculina de Guadalajara, tema del presente artículo (fig. 1).

San Ángel predicando y la orden carmelita en Guadalajara

El cuadro que me ocupa ilustra una compleja escena que se desarrolla en el interior de un templo de arquitectura clásica (fig. 1). En el fondo, en la parte central, hay un altar representando a un Calvario, Cristo en la Cruz acompañado de la Virgen María y san Juan, difícil de apreciar. Del lado derecho, hay un personaje predicando en el púlpito (fig. 6). Una multitud lo escucha, tanto personajes del ámbito religioso como laico, están presentes: el papa, cardenales, frailes de distintas órdenes religiosas, señores y damas (figs. 6-7). Abajo del púlpito, dos niños se abrazan y señalan al fraile predicando (fig. 6). Unos personajes están poniendo la debida atención a la homilía, mientras otros parecen estar debatiendo entre sí. Algunos personajes están dispuestos sobre una rica alfombra. Del lado derecho, un hombre de pie con túnica blanca se señala a sí mismo, viendo directamente hacia el espectador (fig. 8). Del lado izquierdo, tres personajes se abrazan: un fraile franciscano, un carmelita y un dominico (fig. 2). De sus bocas salen filacterias con textos en latín. Dos de los mismos personajes se representan en una segunda escena detrás de la primera, señalando al carmelita que predica (fig. 7). De nuevo de sus bocas salen filacterias con texto en latín. En la parte inferior del

con la efigie de Fernando VI están reproducidas en: Manuel Romero de Terreros, "Las efigies de Fernando VI en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VI, núm. 22 (1954): 89-91, lám. 1. Algunas noticias de la jura de Fernando VI están también registradas en: Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968), 190-199.

25. ARAG, *Ramo Civil*, caja 148, exp. 9, progresivo 1639, 1791, f. 20r y v (bis), énfasis mío. Aquí me interesa sobre todo destacar la participación de Antonio Enríquez en las celebraciones. Para un análisis más completo de los preparativos, descripciones de las construcciones efímeras, festejos y la celebración de la jura en sí, véase Thomas Calvo, "La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad", *Takwá*, núm. 8 (2005): 67-92.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

6. Detalle de san Ángel predicando y de la muchedumbre escuchando la predicación. Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*, © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

cuadro hay también un amplio texto en latín dividido en varias cartelas que alude a diferentes pasajes de la vida del carmelita.[26]

El cuadro representa el momento de la predicación de san Ángel (1185-1226) en la basílica de San Juan de Letrán en Roma, durante la cual el santo carmelita tuvo la revelación de que ahí estaban presentes san Francisco (1181/82-1226) y santo Domingo (1170-1221).[27] Predicó tan bien que ambos santos lo quisieron conocer. Se trata del hecho histórico del encuentro en Roma de los

26. Las inscripciones en latín han sufrido varias pérdidas debido al estado de conservación del lienzo.

27. La información sobre la vida del santo proviene de las siguientes fuentes: Joseph Diego, *Tres bellas flores del Carmelo, en las vidas de sus tres héroes gloriosos S. Angelo, y san Anastasio mártires, y san Alberto, el Thaumaturgo de Sicilia. Se añaden, el novenario de este médico celestial, y el itinerario de la vida, para la muerte, que cercano a ella, dispuso, para mejor disponerse para ella* (Zaragoza: Herederos de Manuel Roman, 1724); Ludovico Saggi, ed., *Santos del Carmelo. Biografías de diversos diccionarios*, trad. Jesús María Carrión (Madrid: Librería Carmelita-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

7. Detalle de la muchedumbre escuchando la predicación. Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*. © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

fundadores de las diferentes órdenes religiosas, momento que se ha visto como el símbolo del hermanamiento de las órdenes en su afán misionero y apostólico. Aunque es muy común la representación del abrazo entre san Francisco y santo Domingo, hubo un tercer personaje en este abrazo histórico, que ha sido silenciado por las crónicas franciscanas y dominicas.

San Ángel es un santo carmelita venerado desde 1456, cuando el papa Pío II aprobó su culto. Nació en Jerusalén de padres judíos convertidos al cristianismo gracias a la aparición de la Virgen. Vivió en el Monte Carmelo, y viajó a Roma en 1218 en compañía de otros carmelitas para obtener la aprobación de la Regla del Carmen del papa Honorio III. Fue durante su estancia en Roma que ocurrió el encuentro con san Francisco y santo Domingo, cuando san Ángel predicó en la basílica de San Juan de Letrán. Posteriormente, san Ángel fue enviado a Sicilia en misión evangelizadora. En Licata se encontró con

na, 1982), 243-247. El estudio más completo sobre san Ángel es de Ludovico Saggi, *S. Angelo di Sicilia. Studio sulla vita, devozione, folklore* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1962).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

8. Detalle del personaje vestido con una túnica blanca, y otro con espada. Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*. © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Berengario, un infiel cátaro. San Ángel convenció a su compañera de que lo dejara, lo cual hizo después de convertirse. Dicha mujer decidió después vivir una vida de penitencia, por lo que Berengario se vengó de san Ángel cuando predicaba, hiriéndole con una espada. Murió días después a causa de sus heridas. El desarrollo del culto a san Ángel va de la mano con la expansión de la orden carmelita, sobre todo en Italia. San Ángel tiene fama de haber convertido a mucha gente y haber obrado muchos milagros. En especial, se ha recurrido a su protección para las pestes. Los atributos más frecuentes de san Ángel son la vestimenta carmelita, una espada o cuchillo que se relacionan con su muerte, un libro, y tres coronas que aluden a sus cualidades de virgen, doctor y mártir. La escena pintada por Antonio Enríquez es más bien una narración de los momentos más importantes y gloriosos de la vida del santo: la predicación en Roma, y su encuentro con san Francisco y santo Domingo (fig. 1). Aunque las representaciones de san Ángel en el arte novohispano no son muy abundantes, fue, no obstante, una figura respetada dentro del ámbito carmelita

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

novohispano, pues se aprovechó su nombre para denominar un convento de la orden, ahora una colonia, originalmente en las afueras de la Ciudad de México.

Los primeros miembros de la orden de los carmelitas descalzos llegaron a la Nueva España en 1585 con el propósito de cumplir una misión evangelizadora que fue frustrada por diferentes razones. Por tanto, los frailes adoptaron una postura urbana contemplativa, y ofrecieron servicios pastorales a la población española en vez de estar a cargo de la doctrina indígena. Así, varias de las fundaciones carmelitas novohispanas se hicieron en un contexto de expansión territorial y fortalecimiento urbano, además de la independencia de la provincia americana respecto a la metrópolis.[28]

Por la temática, el cuadro de Antonio Enríquez necesariamente se relaciona con la presencia de la orden carmelita en la Nueva España y adquiere una connotación especial en el contexto de Guadalajara. El establecimiento de la rama varonil de los carmelitas en Guadalajara fue bastante complicado, pues se hizo en tres ocasiones a lo largo de varios siglos.[29] El cronista Agustín de la Madre de Dios afirma que, para 1593, todas las órdenes religiosas se encontraban en Guadalajara, menos los carmelitas.[30] La primera fundación se hizo hacia 1595, la segunda a mitad del siglo XVII, y fue sólo hacia mediados del siglo XVIII que se realizó la fundación definitiva. Si bien en las dos primeras ocasiones los religiosos fueron bien recibidos por el obispo, la nobleza y el pueblo, las demás órdenes religiosas celaban a los carmelitas. Aparentemente, para la tercera fundación, tanto el clero regular como el secular favorecían el regreso de los carmelitas a Guadalajara, y contaron con el apoyo económico de varios vecinos.[31] Es de destacar la aportación, hacia 1732, del diputado del Comercio y Real Aduana de Guadalajara, Bernardo Apolinar de Miranda Villaysán, quien apoyó con la cantidad de 30 000 pesos para la fundación carmelita.[32] Como ya se había mencionado, Enríquez hizo el avalúo en el inventario de bienes de

28. Jessica Ramírez Méndez, *Los carmelitas descalzos en la Nueva España. Del activismo misional al apostolado urbano, 1585-1614* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015), 13-22, 206-209.

29. Manuel Ramos Medina, *El Carmelo novohispano* (Ciudad de México: Centro de Estudios de Historia de México Carso, 2008), 89-103.

30. Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el Santo Carmelo mexicano*, ed. Eduardo Báez Macías (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 179.

31. Ramos Medina, *El Carmelo novohispano*, 98-101.

32. Ramos Medina, *El Carmelo novohispano*, 100.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

este importante personaje en 1747, lo que podría sugerir una relación estrecha entre el diputado del comercio, los carmelitas y Enríquez. El asunto de la tercera fundación empezó en 1725 y la cédula real fue finalmente expedida en abril de 1746.[33] La fecha de la real cédula es importante pues es el acontecimiento que más se aproxima a la datación del cuadro de Antonio Enríquez. El abrazo entre san Francisco, santo Domingo y san Ángel podría entonces hacer alusión a esta pacificación de las órdenes religiosas que permitió la tercera y definitiva fundación de la orden masculina carmelita en Guadalajara.

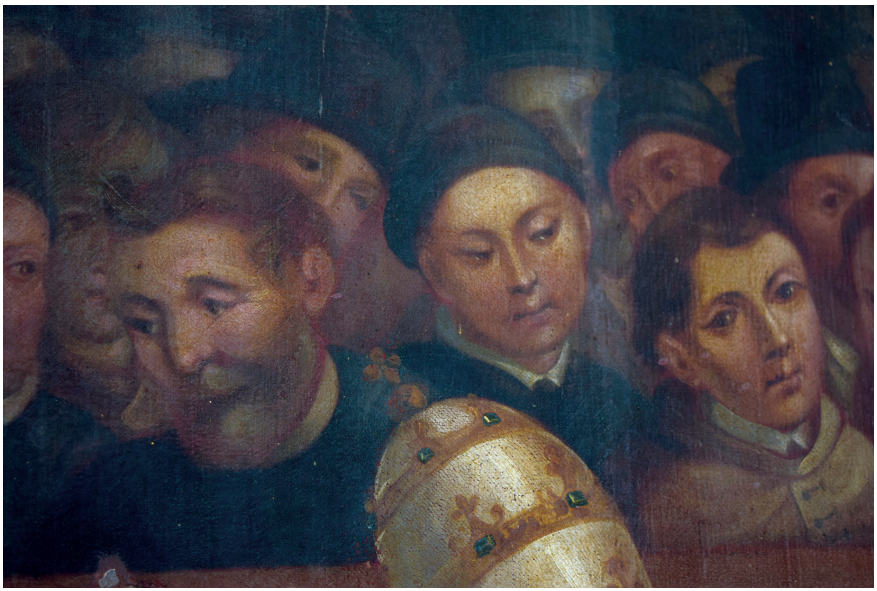
Las inscripciones en latín en las cinco cartelas de la parte inferior del cuadro y en las filacterias saliendo de la boca de san Francisco, santo Domingo y san Ángel aluden a la conversación mantenida entre los tres fundadores de órdenes religiosas y diversos momentos de la vida del santo carmelita. Según la tradición, Enoch, compañero de san Ángel, escribió el relato de su vida y diferentes versiones fueron publicadas entre los siglos XVI y XVIII en latín, italiano y español. Por el momento, no se conoce edición alguna impresa en la Nueva España, pero cualquiera de las ediciones europeas podría haber circulado en América. La versión romana de 1746 (*Vita di San Angelo*) es de particular interés, pues está muy cercana en el tiempo a la elaboración de la pintura de Antonio Enríquez. La abundancia de las inscripciones en latín sugiere una audiencia educada que podía leer este idioma y reflexionar sobre la vida del santo carmelita.

La narración de la escena en el cuadro empieza con la presencia del santo predicando en la esquina superior derecha (fig. 6), para seguir con la discusión entre san Francisco y santo Domingo del lado izquierdo a la mitad horizontal de la escena, que señalan hacia san Ángel (fig. 7). Termina la narrativa con el abrazo de los tres santos, en la parte inferior, del lado izquierdo (fig. 2). No parece casualidad que la firma del pintor se encuentre a un costado de esta escena, que es primordial en la composición. También es importante destacar que san Ángel se encuentra más erguido que santo Domingo y san Francisco, que están arrodillados ante el carmelita.

El pintor se esmeró en distinguir rostros, posturas y vestimentas entre los personajes que asisten a la predicación de san Ángel, individualizándolos con diferentes colores de piel, tocados, entre otros. La escena es anacrónica o ahistórica en el sentido que combina maneras de vestir de diferentes épocas. Sobresale de la muchedumbre un énfasis en las conversaciones que se llevan a cabo, por medio de una gran gesticulación. Se han calculado alrededor de 200 personas, mujeres

33. Ramos Medina, *El Carmelo novohispano*, 103.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



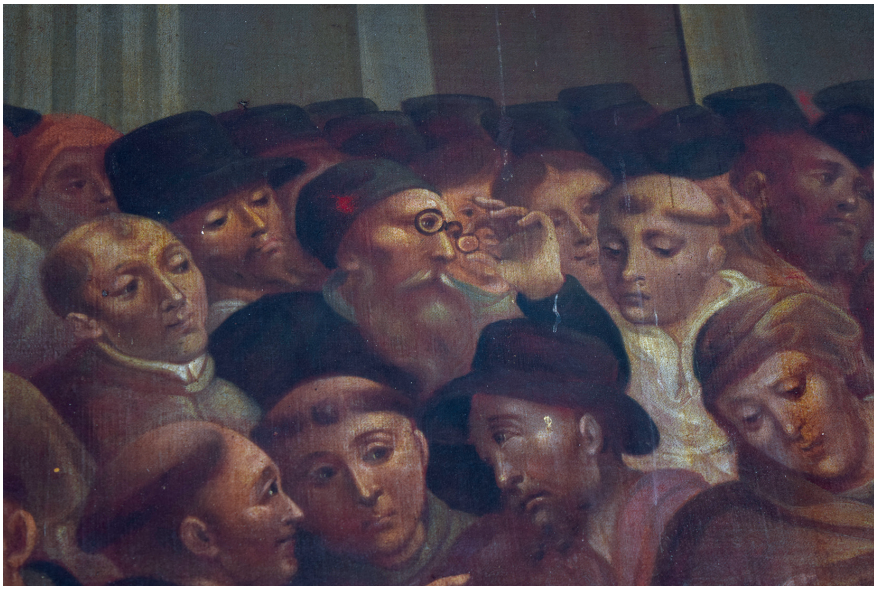
9. Detalle del personaje con rasgos asiáticos, Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*. © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

(19), niños (3), cardenales (10), un papa que sobresale por la riqueza de su atuendo y la minuciosidad de su tiara papal (fig. 7), hay varios monjes de diferentes órdenes. Sale a relucir un personaje con rasgos asiáticos (fig. 9), uno con anteojos (fig. 10), un soldado (fig. 11), un civil con espada dando la espalda al público (fig. 8), y un único civil sentado al mismo nivel que los cardenales (fig. 6).

La ambientación arquitectónica de la escena está en general bien realizada en términos de perspectiva y profundidad. Hay algunos recursos que Antonio Enríquez emplea en el cuadro de san Ángel predicando que se encuentran en otras composiciones del pintor. Por ejemplo, el tema de la alfombra para llenar un espacio (figs. 1 y 4), también aparece en la pintura del *Nacimiento de santo Domingo de Guzmán* de la serie en la sacristía de la iglesia del ex convento de Santa María de Gracia.[34] De la misma serie, se podría mencionar la variedad de actitudes de gesticulación y conversación de los frailes dominicos en la composición de *Santo Domingo atendido por los ángeles*, lenguaje que aparece de

34. Los cuadros están reproducidos en el anexo fotográfico de Orendáin, *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, s. p.

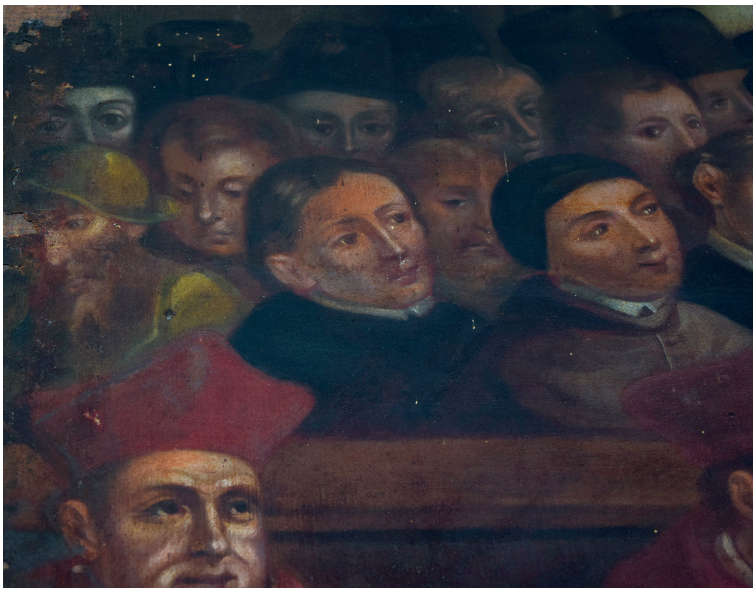
https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



10. Detalle del personaje con anteojos. Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*. © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

forma abundante en la muchedumbre que está presente en la predicación del santo carmelita (figs. 6-7). Lo mismo se reconoce en la escena del *Pentecostés* de la serie del Vía Crucis, hoy en el Museo Regional de Guadalajara, donde los apóstoles, dispuestos alrededor de la Virgen, conversan animosamente, en una variedad de posturas y gestos, que se asemeja al cuadro de temática carmelita. Otro recurso pictórico empleado por Antonio Enríquez con cierta recurrencia sería el de poblar el espacio con muchas personas. Una vez más de la serie de Santa María de Gracia, este procedimiento se ilustra en la escena de la *Aparición de la Virgen a santo Domingo*, donde tanto mujeres como hombres civiles son testigo del milagro que acontece mientras el fundador de la orden celebra misa. Las personas presentes están también individualizadas en sus vestimentas, ademanes, posturas, gestos, edades, aunque de una manera un poco más convencional que en el cuadro del Museo Regional de Guadalajara. Varios cuadros de la serie del Vía Crucis también implican la presencia de muchas personas; por ejemplo, en esta escena del *Encuentro de Jesús con su madre* (fig. 5), donde además de la Virgen y san Juan, está presente una numerosa cantidad

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117



11. Detalle del soldado. Antonio Enríquez, *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*. © Alena Robin. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

de personas, tanto autoridades civiles y militares, como sayones. Estos ejemplos de recursos pictóricos utilizados por Antonio Enríquez se encuentran en sus escenas de gran formato y son elementos a los cuales acude el maestro pintor para activar la narración de las escenas representadas.

Debe destacarse la presencia de dos niños en la composición de la sacristía de Santa María de Gracia, recurso que también se encuentra en la escena de la predicación de san Ángel (figs. 6-7). La inclusión de los dos niños abrazándose en este espacio no resulta del todo clara (fig. 6). Uno de ellos señala a san Ángel, mientras los niños parecen estar conversando entre ellos. En parte es un recurso pictórico que invita al concurrente a participar de los eventos ahí representados, pero también podría ser referencia a un episodio en particular de la vida del santo carmelita, no identificado por el momento. Un tercer niño se encuentra entre la multitud de la gente conglomerada, sosteniéndose de una columna, viendo hacia el predicador (fig. 7). En su análisis de un cuadro de Giotto de una escena de san Francisco, Moshe Barasch propone que

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

la presencia de niños asumiría el valor de testigos de los hechos acontecidos, subrayando la importancia de los gestos sobre la palabra, para agilizar la memoria de los niños.[35] De una manera similar, en el cuadro de san Ángel por Antonio Enríquez, quedarían relacionadas ambas variables: el énfasis en los gestos de los participantes y la presencia de los niños.

Es importante destacar que las reliquias de san Ángel se albergan en una urna de plata en la iglesia dedicada al santo carmelita en la localidad de Licata, en Sicilia. Dicha urna está conformada de escenas que ilustran diferentes pasajes de la vida del santo, y la predicación en Roma y la del martirio del carmelita se relacionan iconográficamente con la escena de la parte central del cuadro de Guadalajara.[36] Las láminas de plata quizás hayan sido reproducidas mediante grabados, lo que permitió que las composiciones circularan de manera amplia más allá de Licata. Aún no se han localizado los grabados empleados por Antonio Enríquez, pero las evidencias visuales sugieren un parentesco entre la pintura y la urna. Algunos detalles del cuadro, no obstante, se distinguen del diseño de las láminas. Me gustaría sugerir que el personaje de la derecha, vestido de blanco, sea Enoch, el fiel compañero de san Ángel, testigo de los acontecimientos importantes de la vida del santo y de su muerte. El civil con espada podría ser otro personaje que se relaciona con el martirio del santo, el infiel Berengario, quien atacó al carmelita con este tipo de arma (fig. 8). Quisiera proponer que el personaje civil, al lado de los cardenales, vestido con su capa azul, quien se distingue por su centralidad en la composición del lado derecho del cuadro, podría relacionarse más bien con el contexto local de Guadalajara y fuese un retrato de Felipe Pastor, de quien me ocuparé más adelante (fig. 6).

Durante la intervención del cuadro en la ECRO, la limpieza crítica permitió una observación detenida que dio pautas para apreciar la técnica de factura del pintor y destacar ciertos modos de obrar enfocados a cubrir grandes espacios de manera económica.[37] Por ejemplo, desde antes de empezar con las

35. Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto* (Madrid: Akal, 2001), 14-15. Agradezco esta noticia a Mirta Insaurralde.

36. Mis diversos intentos por conseguir imágenes de alta resolución de las escenas de la urna de Licata no tuvieron éxito. Las imágenes están disponibles en: http://www.lavedettaonline.it/readarticle.php?article_id=17

37. Agradezco a Gilda Pasco y los alumnos del Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ECRO haberme compartido sus hallazgos en varias comunicaciones personales y visitas al taller, así como el reporte de la temporada del mismo, "Proyecto de restauración de la obra *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán*" (Guadalajara:

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

labores de limpieza crítica, se observó un grado de oxidación diferente en zonas bien delimitadas, lo que levantó la hipótesis de que era una manera intencional de trabajo de Enríquez, lo cual se confirmó con posterioridad. El pintor aplicó el barniz de manera puntual y heterogénea: los colores claros los barnizaba con capas gruesas en donde quería acentuar sombras y no barnizaba o aplicaba capas muy delgadas en los colores oscuros. Así, resaltaba ciertas texturas y dotaba de brillo y luz algunos detalles de mayor importancia, como los rostros y las vestimentas de personajes principales, como el papa y los cardenales. Hay también mucha base de preparación expuesta, por lo que se podría considerar que Enríquez dejaba áreas de reserva. Es decir, no dibujaba los contornos de las formas, sino que dejaba la base de preparación expuesta, dejaba sin cubrir los contornos para dar los acabados a las formas, probablemente con la finalidad de delimitar figuras sin añadir pigmentos, y así ahorrar materiales. Estas zonas se encuentran sobre todo en facciones de caras y manos de personajes secundarios, dentro de la muchedumbre que escucha la predicación del santo carmelita. Así, como propusieron los integrantes del Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ECRO en el informe, Enríquez estaría siguiendo una tradición técnica que también se identificó en la obra de Juan Correa.[38] Asimismo, los rostros los hizo a partir de la aplicación de colores claros para hacer las luces y los volúmenes y deja expuesta la base de preparación en zonas de sombras. De la misma manera, se observó la construcción de ciertas secciones a partir de veladuras, colores muy diluidos, es decir aplicando pintura con poco pigmento, pero abarcando una gran superficie. Por otro lado, se logró apreciar el contraste en la ejecución de los personajes principales como lo son san Ángel, san Francisco, santo Domingo, el papa y los cardenales en su nivel de detalle y atención de rendimiento, en comparación con el grupo de espectadores laicos y eclesiásticos que conforman el público de la predicación del santo carmelita. En estas partes, la atención a la ejecución de las veladuras y las pinceladas es distinta. Este trabajo menos preciso se puede explicar de diferentes maneras, entre ellas por tratarse de zonas de menor atención, que podrían también ser obra del taller. Ciertas irregularidades en la

Escuela de Conservación y Restauración de Occidente-Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles-Seminario-Taller de restauración, junio 2019).

38. Elsa Arroyo Lemus y Pablo F. Amador Marrero, "Aproximación a los materiales y las técnicas del pintor Juan Correa", en Elisa Vargaslugo, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 222-223.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

superficie permiten pensar que el cuadro sufrió una limpieza anterior, aunque no resulta del todo claro cuándo y en qué contexto se realizó.[39]

Felipe Pastor

Como consta en la inscripción a los pies del personaje vestido con túnica blanca, de pie, del lado derecho del lienzo, viendo hacia el espectador, señalándose a sí mismo, el cuadro fue patrocinado por Felipe Pastor (figs. 4 y 8). Felipe Pastor Gil de Araguzo era oriundo de Quintanilla de la Mata en los Reinos de Castilla.[40] Se casó en 1743 con doña María Isabel de Argomaniz con la cual no tuvo hijo alguno. Felipe Pastor fue un personaje que se asocia con el comercio y la minería en Nueva Galicia. Aparece registrado en agosto de 1746 como "vecino y minero en el Real de San Antonio Tepec", a poca distancia del Real de Bolaños.[41] Un documento de 1752 alude a Felipe Pastor como "persona de notorio caudal".[42] En Guadalajara actuó como alcalde ordinario de primer voto en el

39. La ECRO tiene la intención de realizar un análisis y estudio más profundo sobre estos puntos, pero también de algunos colores, por ejemplo, el negro que se sospecha fue betún de Judea, en la capa de santo Domingo, y para los verdes en la alfombra posiblemente empleó resinato de cobre. También se piensa que Enríquez empleó varios azules en la composición del santo carmelita, y se quisiera comprobar o descartar el uso del índigo.

40. AHJ, *Notario Ignacio de la Sierra*, vol.1a: 1766-1768, s. f., 17 de abril de 1766.

41. Archivo del Registro Público de la Propiedad de Guadalajara, *Hipotecas*, vol. 2, f. 32, 1746, citado en: David Carbajal López, *La minería en Bolaños, 1748-1810* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2002), 53. En 1745, Felipe Pastor ofrece 300 pesos a la familia de Francisco Barranco por una mina en Bolaños, transacción que no prosperó. Lo curioso del documento es que no se especifica quién fue Felipe Pastor, por lo cual se puede considerar que era un personaje conocido del medio. Véase Álvaro López Miramontes, "El establecimiento del Real de Minas de Bolaños", *Historia mexicana* XXIII, núm. 3 (1974): 418, y AGN, *Tierras*, vol. 770, 2a parte, exp. 2, ff. 75r-82v. También se sabe que Felipe Pastor se asoció en mayo de 1758 con Francisco de Ayza para la extracción de plata en explotaciones de la zona, véase ARAG, *Civil*, 1754-1759, caja 59, exp. 5, progresivo 750, ff. 52r-52v, citado en: Carbajal, 89. Algunas de las actividades comerciales de Felipe Pastor están registradas en: AGN, *Indiferente General*, caja 1845, exp. 12, f. 211, 5 de abril 1762. Agradezco la paleografía de este documento a Iván Baruj Vázquez Clavellina. El expediente está conformado por correspondencia comercial, con memorias de datas, ventas, cuentas e información sobre el traslado de productos en navíos y en la feria de Xalapa en los años 1761-1762. El inventario de los bienes que dejó Felipe Pastor a su muerte, incluyendo la descripción y avalúo de los géneros de mercancías existentes en su tienda, se encuentran en: ARAG, *Bienes de difuntos*, caja 260, exp. 3, progresivo 2849, 1766.

42. AHJ, *Notario Blas Silva*, 10 de enero de 1752.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

cabildo, un puesto importante en el cabildo de la ciudad, en diferentes causas.[43] También se sabe que recibió el título de coronel de las compañías de infantería milicianas de la ciudad de Guadalajara en junio de 1763.[44] El 17 de abril de 1766, al momento de hacer su poder para testar, declaró ser hermano profeso de la tercera orden de San Francisco, y pidió ser amortajado con el hábito seráfico; no se indica una relación especial con los carmelitas, como lo sugiere el cuadro de san Ángel predicando.[45] Murió el 22 de mayo de 1766 y fue sepultado en la iglesia de La Merced.[46] De estos documentos, resulta claro que Felipe Pastor fue una figura importante en Guadalajara, en diferentes aspectos. Lo que no queda claro todavía es el contexto en el que patrocinó esta obra pictórica, antes de los múltiples ascensos que conoció en los ámbitos minero y comercial, y sus nombramientos municipales y militares.

Historia reciente del cuadro

El cuadro ha conocido una multitud de títulos que han oscurecido su apreciación. En el Inventario de 1931 de la colección del Museo, Abelardo Carrillo y Gariel registró la obra como *Santo Domingo predicando a la nobleza*.[47] En efecto, un cuadro con esta iconografía existe en las colecciones del Museo, pero es obra del pintor dieciochesco José de Ibarra (1685-1756) y proviene del convento dominico de monjas de Santa María de Gracia.[48] Tal vez esta confusión se deba a las prisas del momento y a la cantidad de obras que se debían registrar al establecer el inventario del Museo Regional de Guadalajara. Por otro lado, la escasa

43. ARAG, *Civil*, caja 328, exp. 9, progresivo 4720, 1755, y *Civil*, caja 260, exp. 3, progresivo 2849, 1756.

44. AGN, *General de parte*, vol. 47, exp. 166, ff. 89r y v.

45. AHJ, *Notario Ignacio de la Sierra*, vol. 1a, 1766-1768, 17 de abril de 1766, s. f.

46. Archivo del Sagrario Metropolitano, *Defunciones*, 1759-1782, consultado en *Family Search*, el 27 de mayo de 2016, consultado el 29 de mayo de 2016, en https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-18380-49412-35?cc=1874591. Agradezco a Iván Baruj Vázquez Clavellina la localización de este documento.

47. Inventario de 1931, p. 4, núm 17. La información quedó registrada de la siguiente forma: "*Santo Domingo de Guzmán predicando a la nobleza*, 'Antonio Enriquez me fecit, año 1747", firmado inferior izquierdo. A devoción de Dn. Felipe Pastor. Figuras de cuerpo entero. Dos cuadros que se complementan. Óleo lienzo con bastidor." Esta última anotación sugiere que la composición estaba en ese momento aún con bastidor, y la composición estaba montada en dos secciones separadas.

48. Inventario de 1931, p. 30, núm. 136.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

representación de la iconografía en torno a san Ángel carmelita en la Nueva España, la presencia de santo Domingo, así como la multitud de gente escuchando la predicación podrían haber sido motivo de la confusión. Este título fue retomado por Manuel Toussaint, lo cual plantea la pregunta de si Toussaint realmente vio el cuadro o si tomó su información del Inventario de 1931.[49] Por su parte, Leopoldo Orendáin propuso el título de *San Ángel predicando en el Concilio de Letrán*.[50] Si bien este título es más cercano a lo representado en la composición de Antonio Enríquez, tampoco es del todo correcto: cuando san Ángel predicó en Roma fue efectivamente en la basílica de San Juan de Letrán, pero no durante un concilio.[51] El título con el cual está hoy registrada la obra, *Escena religiosa advocación dt dn Felipe Pastor*, se debe a una de las inscripciones que ostenta el cuadro, a los pies del personaje vestido con túnica blanca, en el primer plano del lado derecho (fig. 4).[52] Sin embargo, esta inscripción hace alusión a quien patrocinó el cuadro, no ayuda a la identificación de la escena representada. Por tanto, se propone un nuevo título: *San Ángel carmelita predicando en la basílica de San Juan de Letrán* que es más específico de lo que acontece en la pintura.

La pintura se integró al acervo constitutivo del Museo Regional de Guadalajara en 1926. El Inventario de 1931 del Museo establece la pintura procedente del convento de Santa Teresa de Guadalajara.[53] No obstante, por el tenor de la composición, es más probable que en un inicio fuera de la rama varonil de los carmelitas y que cuando la orden masculina fue suprimida en 1861, este

49. Toussaint, *Arte colonial en México*, 177; Toussaint, *Pintura colonial en México*, 187.

50. Orendáin, *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*, 25, 57. Orendáin no hace alusión alguna a la existencia de bastidores.

51. Hubo cinco concilios de la Iglesia en la basílica de San Juan de Letrán que son conocidos por el nombre del lugar en que se realizaron (1122-1123, 1139, 1179, 1215, 1512-1517), pero ninguno coincidió en la presencia de san Ángel carmelita en Roma en 1218.

52. Inventario 1993, t. 3. La obra también quedó registrada en el Inventario de 1973-1976, pero sin autor ni título, sólo con una pequeña fotografía de contacto. Se agrega el comentario de que el cuadro estaba "roto y pegado". Lo curioso es que no se contempló la restauración del mismo en la época de conservación de obras que se dio en el Museo Regional de Guadalajara como parte del proyecto de reestructuración de las colecciones, véase Norma Andrea Sánchez González, "La restauración de la Pinacoteca Virreinal del Museo Regional de Guadalajara durante el proyecto de reestructuración 1973-1976. Principios, criterios y técnicas de intervención en la pintura sobre lienzo", tesis de Licenciatura (Guadalajara: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2015).

53. Inventario 1931, 4, núm. 17.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

cuadro, con otros bienes de los carmelitas, pasara a formar parte del patrimonio de las monjas de Santa Teresa. De hecho, en el inventario que se levantó a raíz de la supresión del convento masculino se menciona, sin confirmar en qué espacio de la iglesia o convento se encontraba, "un cuadro grande maltratado: un grupo figurando en primer término un santo vestido de casulla, sin marco", que, por la descripción, podría tratarse del cuadro que nos ocupa.[54] Es de subrayar que se menciona que la pintura estaba maltratada y sin marco.

Queda muy poco del esplendor original del convento masculino de carmelitas descalzos.[55] Fray Luis del Refugio Palacio describió la iglesia de los carmelitas como "un Escorial en miniatura" debido a la riqueza de su ornamentación, pero no alude al cuadro de Enríquez en específico.[56] Por las dimensiones y el patrocinio del cuadro, se puede suponer que la obra estuviese a la vista del público, tal vez en una capilla lateral de la iglesia.

La obra presentaba varios deterioros de distinta índole. Se desconoce cuándo se realizó la eliminación total del bastidor, pero puede explicarse por un ataque de insectos. Así lo demuestran las perforaciones en el textil en zonas que coincidieron con el bastidor. La eliminación del bastidor también pudo deberse a la necesidad de almacenamiento en un espacio reducido, así como para facilitar el transporte de los lienzos en forma enrollada. Hay otras intervenciones de carácter estructural y estético realizadas mientras la obra aún conservaba sus bastidores.[57] Las intervenciones que presentaba la obra eran antiguas y tuvieron como propósito otorgar mayor resistencia a los grandes lienzos, así como

54. AHAG, *Gobierno, religiosos, carmelitas varones*, 1743-1838, exp. 8, caja 1, f. 3r.

55. Resulta muy interesante un opúsculo escrito hacia finales de 1863 que describe el estado lamentable del convento en ese momento. Véase "Recuerdos del Carmen de Guadalajara", *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Guadalajara*, julio de 2007. El original se publicó en 1864 por la imprenta de Dionisio Rodríguez. Agradezco al padre Tomás de Híjar haberme informado sobre la existencia de este opúsculo.

56. Luis del Refugio de Palacio, *Recopilación de noticias y datos que se relacionan con la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopan y con su colegio y santuario*, t. I (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1942), 246. Algunas obras destacadas que aún pertenecen al templo carmelita en Guadalajara son un fragmento de la Pasión de Cristóbal de Villalpando, un *San José* y un *San Antonio* atribuidos a Miguel Cabrera, y un *Santo Tomás de Aquino*, atribuido a José de Ibarra. Véase Jaime Abundis Canales, *La huella Carmelita en San Ángel*, vol. II (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007), 1215.

57. Óscar Antonio García Rodríguez, "Proyecto de restauración de la pintura titulada *El abrazo de san Ángel, santo Francisco y santo Domingo* perteneciente a la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara", febrero de 2016.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

disminuir el efecto producido por las roturas y alteraciones de la capa pictórica. Los tratamientos fueron puntuales y no involucraron limpiezas profundas, repintes extensivos, ni rebarnizados. Estos tratamientos cumplieron con su objetivo en su momento, pero hasta hace poco se encontraban en proceso de desprendimiento, y los repintes se observaban como manchas empastadas y opacadas de colores muy distintos al original.

El inventario de 1931 registra que la pintura está compuesta de "dos cuadros que se complementan", y así pasó a constituir parte de las colecciones del Museo Regional de Guadalajara en la forma en que actualmente se encuentra: seccionada a la mitad, en dos partes. El cuadro recibió en tiempo reciente tratamientos de consolidación, conservación y restauración en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente. Estos procedimientos con seguridad arrojarán nueva información sobre el cuadro, y una más completa apreciación de esta obra desconocida de la pintura novohispana. ♣

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Reseñas

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

George Steiner
Necesidad de música. Artículos, reseñas, conferencias
sel., trad. y pról. Rafael Vargas Escalante
(México: Grano de Sal, 2019)*

por
YAEL BITRÁN GOREN**

En 2009 George Steiner cumplía 80 años. En esa ocasión se publicó un texto de Lee Siegel en el *New York Times* titulado "Our George Steiner Problem—and Mine".[1] Es una reseña del libro que reúne los artículos de Steiner publicados en el *New Yorker Magazine*, que incluye 28 de los 134 artículos que vieron la luz en esa revista.[2] El autor resume el complejo carácter del que se podría llamar "genio de nuestros días". El prodigiosamente erudito y longevo Steiner tuvo una vida más que de novela, al escapar siendo niño del nazismo junto con su familia y, más adelante, moviéndose como pez en el agua por los centros académicos más prestigiosos de Europa y Estados Unidos. Steiner, quien desde hace varias décadas residía en Inglaterra, era un ciudadano del mundo, al que con dificultad se podría identificar con un pasaporte, en su caso estadounidense. Un ser imposible de encasillar y por naturaleza controversial. Un *polymath* (término que se empezó a usar ya en el siglo XVII proveniente del griego *polymathēs*: "el que ha aprendido mucho"), así le llaman en inglés, lo que puede traducirse inexactamente como "erudito". En efecto "un problema", y, en este caso también "nuestro problema".

Steiner era, como ha sido señalado, una especie de sabio al estilo renacentista que parecía haber leído todo lo que puede leerse de la cultura letrada occidental. O, más precisamente, de la "alta" cultura occidental, de la cual se convirtió en un verdadero bastión. Su erudición era una cátedra deliciosa y, a la vez hoy, en pleno siglo XXI, agridulce, o "pedante", como también ha sido calificada. Al leerlo, al hablar de él, estaremos siempre, como en el artículo del *New York Times*, moviéndonos desde una admiración sin reservas, ante la presencia de un maestro incuestionable, con una sensación de incomodidad: su paso sin

* Texto recibido el 20 de diciembre de 2019; aprobado el 20 de abril de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117.2737

** La doctora Bitrán Goren es investigadora titular en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes (CENIDIM).

1. Lee Siegel, "Our George Steiner Problem–and Mine", *The New York Times*, 12 de marzo de 2009, consultado el 19 de diciembre de 2019 en, *https://www.nytimes.com/2009/03/15/books/review/Siegel-t.html.*
2. *George Steiner at The New Yorker,* New Directions Paperbook (Nueva York: New Directions, 2009).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

esfuerzo desde Pitágoras, Aristóteles y Dante hasta Friedriech Nietzche y León Tolstoi es, por un lado, su virtud mayor y quizá su "vicio irritante", como dice Siegel en su artículo.[3] Asimismo, Siegel señala el hecho de que Steiner ha sido criticado por cierta ligereza e inexactitud, incluso errores, en sus citas, aunque eso sería lo de menos. Hay también quienes lo admiran de manera incondicional —¡cómo no hacerlo!— a lo largo de sus decenas de libros iluminadores sobre los temas más diversos. A mí, en mi faceta de traductora me marcó definitivamente con su libro *Después de Babel*.[4] Ha sido también uno de los pensadores más importantes sobre el holocausto y el mundo postholocausto. Steiner se enfocó en el poder del lenguaje:

> Central to everything I am and believe and have written is my astonishment, naïve as it seems to people, that you can use human speech both to bless, to love, to build, to forgive and also to torture, to hate, to destroy, and to annihilate.[5]

Pero el libro que reseño en esta ocasión es sobre música. Esto nunca se había hecho con anterioridad. Es un libro que reúne textos de diversa naturaleza que Steiner escribió a lo largo de los años sobre su más adorada disciplina. Steiner era un verdadero melómano, amante pasional e intelectual de la música, de nuevo, de la música de Occidente, de la música que hoy llamamos de concierto, de todas las épocas: desde Gesualdo a Webern, desde la música más cerebral y abstracta, hasta las óperas de Verdi y de regreso.

Sorprende sobremanera enterarnos que Steiner no sabía leer partituras ni tocar un instrumento, como lo menciona Rafael Vargas Escalante en su presentación, pues sus críticas musicales son, en todo el sentido de la palabra, especializadas. Se había familiarizado hasta tal punto con la jerga académica musical, que la usaba, en la mayor parte, con gran desenvoltura y pertinencia. Además de aderezarla generosamente con su inacabable caudal de cultura general, de la que carecen la inmensa mayoría de los críticos musicales de oficio, y si la tienen, no alcanzan ni de manera remota la profundidad y extensión de la de Steiner.

Steiner atisbó la riqueza que representaba tener toda la música al alcance de la mano ya en 1960, cuando la industria discográfica disparó su producción y podía oírse en la comodidad del hogar a Gesualdo y a Schoenberg, y encontrar conexiones entre ellos (el ejemplo es de Steiner). El autor no podía ni imaginar lo que sería el internet en el campo de la accesibilidad de todo tipo de música, literalmente al alcance de los dedos. Al parafrasear la idea del "museo imaginario",[6] que se había logrado gracias a la cámara y la reproducción de imágenes, Steiner propone la de "la sala de conciertos imaginaria", aquella que a placer construimos en casa.[7] Pero ¿a qué precio? La trivialización y descontextualización de las obras musicales es evidente en este contexto. Misas, óperas, réquiems escuchados en la

3. Siegel, "Our George Steiner Problem".

4. George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013).

5. D. J. R. Bruckner, "Talk with George Steiner", 2 de mayo de 1982, consultado el 19 de diciembre de 2019 en, https://www.nytimes.com/1982/05/02/books/talk-with-george-steiner.html.

6. El término proviene del libro de Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, ed. rev. (Oxford: Oxford University Press, 2007).

7. "Una sala de conciertos imaginaria", en *Necesidad de música*, 31-35.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

cocina, o el baño, o la sala de estar. Me identifico con este señalamiento de la descontextualización, pero en otro sentido, como cuando se interpretan obras sacras en teatros modernos, con ejecuciones impecables que apuntan a una perfección que nunca se esperaba de las mismas en sus contextos religiosos, en un silencio sepulcral que jamás se obtenía en las iglesias, sacándolas de contexto, de acústica, de significación. Y lo mismo pudiera decirse de ciertos tipos de música tradicional, sacada de sus contextos ligados al calendario ritual, que se graban y se escuchan fríamente en un disco, en el cual ya no vemos, no olemos, no probamos, etcétera.

Pero, ¿hasta dónde se debe llevar este argumento? Cuando Steiner escribe:

> El adiós de Lohengrin no se creó para ser escuchado a las nueve de la mañana mientras se recogen los platos del desayuno. La misma carencia de condiciones adecuadas afecta la audición de la música de cámara, las partitas para violín o violonchelo solo de Bach, *El clave bien temperado*, los últimos cuartetos de Beethoven o el Quinteto en do mayor de Schubert son composiciones de absoluta excelencia e inmensa complejidad (33-34).

Steiner habla, claro, de la Música con mayúscula, no de las músicas, con minúsculas y en plural. Al leer esto, nuestra sensibilidad posmoderna se pregunta sobre la posibilidad de los múltiples significados y contextos de las músicas. ¿Por qué no lavar platos con una ópera? ¿o trapear la sala con una sinfonía? ¿o preparar la comida con una misa? ¿o tender las camas con un huapango huasteco? Si la música es la única que realmente puede hablar sobre la música, como lo defiende Steiner, pues las palabras serán siempre un pálido, insuficiente e incluso érroneo retrato de lo que la música quiere decir, ¿no podremos acaso escucharla "hablar" en contextos independientes, "descontextualizados"? Más allá de esto, la resignificación y recontextualización de los fenómenos musicales —debo aclarar, casi 60 años después de que Steiner escribiera ese texto— se ha vuelto casi infinita. Hoy podemos escuchar *remixes*, *mash-ups*, citas textuales de una obra en otra en las que los géneros se atraviesan y se desdibujan con toda intención, y esto ya no es un sacrilegio. La (geo)localización se ha vuelto (casi) irrelevante, y la nacionalidad y origen de la música también. Las máquinas pueden producir ejecuciones tan sublimes que no nos daríamos cuenta de que fueron interpretadas por circuitos y no por un esforzado ser humano. Es verdad, como señala el autor, que la gente toca mucho menos instrumentos que antes; hoy, además, existe una especie de analfabetismo de quienes oyen música, pero no la escuchan. No obstante, se podría decir que la ubicuidad de la música, de todo tipo, ha dado pie a una especie de democratización del fenómeno musical nunca antes vista, así como su masificación, con todos los valores positivos y negativos que pudieran asociárseles. Se percibe también en la cita la nostalgia en Steiner por aquella música profunda, genial en sus contextos tradicionales de ejecución y escucha. Es éste un universo perdido, que pervive hoy en pocas personas, pero, a pesar de las más ominosas predicciones, las salas de concierto siguen llenándose y el amor por la(s) música(s) —y su necesidad— no ha disminuido un ápice.

La poesía y la literatura aspiran a la música, es un *motto* de Steiner. Este libro podría llamarse también "nostalgia por la música":

> La imagen misma y los emblemas de la poesía delatan la persistente nostalgia por la música.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

> Cuando identificamos el acto de la creación poética con Orfeo, cuando representamos al poeta y a su musa sosteniendo una lira (¡no una pluma!), cuando dividimos las epopeyas en "canciones" y "cantos", cuando hablamos de "armonía, "cadencia" o "voz" respecto de un estilo literario: en cada caso rendimos homenaje inconsciente al papel de la música en la conciencia, en la imagen especular, de la literatura.[8]

Steiner trae a colación la nostalgia irredimible que caracteriza a las letras escritas por la condición musical. Le inquieta que el idioma inglés y la música se hayan alejado después del siglo XVII, la lírica isabelina y la composición vocal inglesa de la época. Ve un vacío, desde Henry Purcell hasta Benjamin Britten, en esa alianza. La ópera es uno de los géneros sobre los que Steiner más escribió y reflexionó: Giuseppe Verdi, Johann Strauss, Richard Wagner, Arnold Schoenberg, entre otros. Esto le permitió siempre construir eruditas relaciones entre los escritores de los libretos y las óperas, y, en general —como en su disertación sobre una reseña de la biografía de Verdi escrita por Vincent Godefroy—, señalar el vínculo entre el espíritu literario y la música en la ópera, en este caso Shakespeare, o más bien el espíritu shakespeariano, y Verdi, más allá de las óperas que explícitamente usan obras shakesperianas en sus libretos. Con ello, Steiner aprovecha para demostrar, como se percibe a lo largo de todo el libro, no sólo su erudición literaria —su profundo conocimiento de Shakespeare—, sino su avasallador conocimiento operístico que le permitió relacionar con facilidad literatura y ópera, en este y en otros casos a lo largo de esta compilación de textos, en la rutilante como breve reseña: "El genio dramatúrgico de Verdi" (155-161). Sobre la ópera moderna hay un texto breve, que es una verdadera joya, sobre la *Lulu* (estrenada en 1937) de Alban Berg. El autor relata que al estarla escribiendo alguien le preguntó por qué iba a hablar de una ópera tan desagradable. Y, en efecto, la obra está llena de todo lo repulsivo del ser humano, "agresión sexual, chantaje, suicidio, perversión, todo recortado contra una casi ininterrumpida corriente de ironía y profunda desolación moral".[9] A lo que Steiner contestó:

> Alban Berg parece decirnos algo como esto: si es que han de componerse nuevas óperas en este siglo, si van a producirse en nuestro tiempo, por lo menos deben ser tan maduras, tan adultas, tan rigurosas en su contenido intelectual, en su psicología, y tan audaces en su elección de escenas y personajes como las grandes novelas modernas, las grandes obras de teatro y las grandes películas que son parte entrañable de nuestra manera de sentir e imaginar. Cuando Pierre Boulez, quien dirigió por primera vez *Lulu* completa hace dos años [1981] en París, calificó la obra como "casi la única gran ópera moderna", creo que pensaba en este desafío y en la manera en que Berg lo encaró. En su *pathos* heroico, en su *pathos* lírico, la gran otra obra maestra de Berg, *Wozzeck*, es todavía una ópera del siglo XIX. La "antipática", la insoportable *Lulu* pertenece intensamente a nuestro tiempo.[10]

Textos notables, contenidos en el libro, son las notas al programa que escribió Steiner para la ópera *Moses und Aron* de Schoenberg, que se estrenó en el Covent Garden en Londres, el 6

8. "La lira y la pluma", en *Necesidad de música*, 141-142.

9. "*Lulu*, vampiro devorador de hombres", en *Necesidad de música*, 61.

10. "*Lulu*, vampiro", 62.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

de junio de 1965. Con una reflexión filosófica, humanística, artística, literaria nos introduce, mucho más allá de lo que se espera del género, al complejo universo de esta obra. Para Steiner, es el *sumum* de la ópera moderna, difícilmente superable. Es una ópera sobre la posibilidad de hacer ópera, y a la vez una paradoja: un grito de silencio. El drama mismo de Schoenberg estriba en la posibilidad o no de hacer ópera en un mundo de posguerra. Es un drama humano entre Moisés y Aarón, imbuido en el propio drama de Schoenberg, el cual se encuentra inmerso en el radical acto de la introducción del dodecafonismo. El texto está tejido con alusiones a Franz Kafka, Paul Klee, Miguel Ángel, Søren Kierkegaard, Ludwig Wittgenstein, Theodor Adorno y Sigmund Freud, y en lo musical Gustav Mahler, Verdi y Wagner, Leoš Janaček, Alban Berg e Ígor Stravinski, entre muchos otros. La ópera inconclusa de Schoenberg con su propio libreto (sólo terminó dos de los tres actos) es considerada su obra maestra. Las 16 hojas (en la versión de este libro) de interpretación de la obra la dotan de luces y sombras, de profundidad y densidad, integrándola en las altas esferas del pensamiento y el arte modernos. Modernista, diríamos. Que combina canto —*Sprechgesang*— y habla, todo en el contexto del dodecafonismo. El texto de Steiner, acorde a la obra que trata, es insuperable.

Steiner reseñó varios libros de ediciones de memorias o vidas de compositores como Anton von Webern, Dmitri Shostakovich, Franz Liszt y antologías de cartas; en este último campo de Wagner o Beethoven. Le incomodaba, a ratos, ver en esas cartas a los hombres mundanos: un Beethoven "irascible, pendenciero y con frecuencia patético",[11] desesperado por conseguir dinero e impaciente con su alrededor por la imperfección que su altivez encuentra. Pero, a la vez, nos hace ver cómo la vida de Wagner corría a la par que su obra y la segunda se ilumina por la primera. De ningún modo mojigato, Steiner se asoma a la androginia del compositor y a sus relaciones con mujeres; sin perder la profundidad, el autor no deja nunca de lado el humor cuando reseña a estas figuras señeras de la historia de la música a partir de sus cartas. De algún modo, Steiner nos lleva a perdernos en sus propias y fascinantes cavilaciones, especie de reescritura o escritura más allá de los libros que reseña.

La "invención" de este libro por Rafael Vargas Escalante es una idea digna de celebrarse. Haber rastreado con ojo detectivesco estos textos, que desde muy distintas fuentes cantaban a coro, tiene un enorme mérito. Es un gran mérito del mismo Vargas Escalante haberlos traducido con cariño, diligencia, *expertise* y paciencia, hecho que agradecemos los musicólogos, pero que también apreciarán los melómanos. He de señalar el gran tino de la editorial Grano de Sal, y su siempre visionario director, Tomás Granados Salinas, al haber prestado su industria a tan loable empresa. Una observación, por si se considera una segunda edición: hubiera deseado que cada artículo mostrara la referencia original a pie de página en vez de remitirnos a un listado final que no trae la correlación título en inglés y título traducido, lo que hace algo engorrosa la búsqueda.

En el exquisito texto *Mysterium tremendum* en este libro (103-114), Steiner se pregunta si la música puede callarse, si la música puede negarse a sonar, partiendo del hecho de que los tres mitos más conocidos de la Antigüedad clásica de la música son terriblemente crueles: Apolo y Marsias, las sirenas y el mito de Orfeo. Muertes salvajes, ¿e injustas?, los atraviesan. De ahí a Hitler y

11. "El león en su cubil", en *Necesidad de música*, 149.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

la música en el nazismo hay un paso breve que Steiner da decidido. La música no se calló, no dijo que no: mientras Walter Gieseking tocaba su ciclo Debussy en Múnich, los trenes llenos de pasajeros iban directo al exterminio de Dachau. Gieseking no tocó notas equivocadas. El misterio permanece, dice Steiner.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Normas para la presentación de originales

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México es una publicación bianual, especializada en la teoría, la historia del arte y la estética abierta a todas las disciplinas afines. Incluye trabajos de investigación, análisis críticos de testimonios documentales, reportes de obras artísticas, noticias, semblanzas y reseñas sobre publicaciones dentro del campo de la producción artística en todas sus manifestaciones.

I. Requisitos para la presentación de originales

1. Al entregar un texto, el autor se compromete a firmar la declaración ética —misma que se le enviará al recibir el material—, en la cual asienta que se trata de una colaboración inédita, original y relevante para su disciplina. Los textos podrán enviarse a anliie@unam.mx, o bien a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Se aceptan textos en español, inglés y portugués. Los autores que deseen enviar un texto en algún otro idioma, favor de contactar a los editores.
2. El archivo de Word deberá estar a doble espacio, con márgenes de tres centímetros y deberá tratarse de la versión definitiva del texto. La extensión debe fluctuar entre 25 y 40 páginas para todos los artículos; análisis críticos de testimonios documentales y reportes de obras artísticas deberán tener una extensión de entre 5 y 25 páginas; en el caso de reseñas, noticias y semblanzas de entre 3 y 10 páginas. La primera página debe incluir título y subtítulo de la colaboración, nombre del autor e institución a la que pertenece. Todas las divisiones o secciones se señalarán con cabezas alineadas a la izquierda y separadas del texto por una línea blanca previa y una línea posterior. Las citas textuales mayores de cinco líneas se transcribirán en un párrafo aparte, sin modificar la interlínea general, y en un puntaje menor. Los

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

llamados a notas a pie de página se compondrán en números arábigos volados, ordenados consecutivamente, y se colocarán después de los signos de puntuación.

3. Asimismo, debe incluirse un resumen (*abstract*) del contenido del artículo con un máximo de 140 palabras, así como una síntesis curricular del autor, no mayor a 120 palabras (con nombre, adscripción, correo electrónico, líneas de investigación y publicaciones). También es necesario proporcionar entre 5 y 7 palabras clave para la identificación del contenido.

II. Aparato crítico

El aparato crítico (el conjunto de citas, referencias y notas a pie de página que dan rigor y solidez al texto) debe seguir los lineamientos establecidos por *The Chicago Manual of Style*, cuya guía rápida puede consultarse en: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Las referencias bibliográficas deberán incluir: autor (nombre y apellidos en altas y bajas), *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. Cuando se trate de la obra de más de dos autores únicamente se mencionarán los dos primeros seguidos de la locución latina *et al.*
3. En el caso de citar un capítulo de algún libro: autor, "nombre del capítulo", en autor, *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Jorge Sebastián Lozano, "*Veritas Filia tempori*: Gombrich y la tradición", en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, "Título del artículo", *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, "Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York", *Archivo Español de Arte 86*, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, "título del artículo", *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, "Naturaleza herida: González Serrano", *La Jornada*, vol. 54, núm. 24, secc. Opinión, 20 de agosto, 2013, 12.
5. Si por la naturaleza del texto es necesario hacer referencias a las obras dentro del mismo y utilizar el sistema de documentación autor-año entre paréntesis, se pide seguir también lo establecido por *The Chicago Manual of Style*; por ejemplo: (De la Fuente 1996, 114).
6. Las referencias a documentos en archivos se presentarán de la siguiente manera: emisor; título del documento; fecha; nombre completo del repositorio la primera vez que se cite y, entre paréntesis, las siglas que serán utilizadas posteriormente; localización interna del documento y fojas consultadas, por ejemplo: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684.
7. Las páginas web se citarán como sigue: nombre del autor, "título", liga directa al texto (consultado y la fecha), ejemplo: Rocío Robles Tardío, "La metáfora y la huella del ferro-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

carril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier", www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consultado el 30 de octubre, 2013).

8. Para las referencias filmográficas: director, *Título de la película* (lugar: casa productora, año), duración; por ejemplo: Federico Fellini, *La dolce vita* (Roma/París: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
9. Las referencias a grabaciones sonoras se formularán de la siguiente manera: nombre del compositor, *Título*, director, casa discográfica, año; por ejemplo: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Ilustraciones

1. Se enviará un archivo de Word como referencia con las imágenes y sus pies correspondientes numerados conforme a su aparición en el texto, acompañadas por el "Formato para la entrega de imágenes" debidamente llenado. Es importante cuidar que las imágenes cumplan con ciertos requisitos generales, tales como: nitidez, definición, buen encuadre.
2. Si se tienen placas, diapositivas o fotografías impresas en papel fotográfico el tamaño debe ser, cuando menos, de 5 × 7 cm para la calidad de impresión. Una vez digitalizado, el material original les será devuelto.
3. Si se entregan imágenes digitales, éstas deben cumplir con los siguientes requisitos: a) fotografías y medios tonos: a 300 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho; b) dibujos a línea (mapas, esquemas, diagramas): a 1200 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho. Deben entregarse numeradas dentro de un CD (etiquetado con el nombre del autor, el del artículo y la fecha en que se grabó el disco); o pueden enviarse por correo electrónico o Dropbox, para lo cual es necesario que los archivos estén numerados acorde a sus pies de ilustración.
4. No se aceptan digitalizaciones de libros o revistas.
5. Pies de ilustración: la numeración irá acorde con los nombres de los archivos entregados, seguida de: autor, *Título de la obra*, fecha, dimensiones, ciudad. Fuente o acervo. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.
6. Permisos de reproducción: el autor deberá remitir por escrito los permisos de reproducción de las ilustraciones que así lo requieran, tanto para la edición impresa como para la edición en línea. Únicamente cuando el Instituto tenga convenios interinstitucionales, los permisos podrán ser tramitados por el área jurídica del Departamento de Publicaciones.

IV. Proceso editorial

1. Una vez confirmada la recepción del texto éste se somete a una preselección por parte de los editores de la revista en la que se determinará su pertinencia temática. Cuando el trabajo se ca-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

lifique como pertinente para su publicación, se someterá al arbitraje confidencial; en el caso de artículos de investigación, de análisis documentales y de obras se dictaminarán por dos especialistas en el tema; las semblanzas y reseñas se turnarán a un solo árbitro.

2. Los dictaminadores deberán ser externos al equipo editorial de la revista y no tener ninguna relación con el autor. Deberán contar con estudios de maestría o doctorado y haber publicado al menos un artículo de investigación, de reflexión o revisión crítica relacionado con la temática del manuscrito. Asimismo se pondrá a su disposición un formato de evaluación con el que podrán articular su opinión sobre la calidad de los originales recibidos.
3. Independientemente de los resultados, el contenido de los dictámenes se entregará a los autores. En todo momento se conservará el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.
4. Los editores de la revista podrán solicitar modificaciones o rechazar la contribución atendiendo las resoluciones de los dictámenes que podrán ser: a) aprobado sin cambios, b) aprobado con sugerencias, c) aprobado condicionado a la realización de los cambios indicados, o d) rechazado.
5. En caso de que se trate solamente de atender sugerencias o condicionamientos, el autor detallará los cambios realizados a su texto. Los editores revisarán las modificaciones introducidas por el autor en relación con las sugerencias o condicionamientos de los dictámenes para después proceder, sólo en caso de su cumplimento, a su aceptación.
6. Si el autor no estuviera de acuerdo con los dictámenes, podrá argumentar su inconformidad por escrito. Los editores de la revista en conjunto con el Consejo editorial valorarán la situación y, en caso de ser necesario, solicitarán un tercer dictamen.
7. La Universidad Nacional Autónoma de México requiere que los autores cedan la propiedad de los derechos de autor a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* para que su artículo y materiales sean editados y publicados en papel o medios electrónicos o en cualquier otra tecnología para fines exclusivamente científicos y culturales y sin lucro. Para ello, los autores deben remitir el formato de carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, debidamente llenado y firmado. Este formato se enviará por correspondencia o correo electrónico en archivo PDF en el proceso de revisión de galeras.
8. Una vez aceptado el texto y cumplidos los requisitos previamente señalados se revisará el material complementario (imágenes y permisos de reproducción). Es obligación de los autores sustituir cualquier material que no cumpla con la calidad para impresión.
9. En caso de ser necesario, los editores, de común acuerdo con los autores, podrán solicitar a éstos modificaciones, con el fin de respetar el diseño editorial.
10. Los autores deben comprometerse a revisar tanto galeras (con el fin de dar su visto bueno a la corrección de estilo) como pruebas finas (para corroborar que la secuencia de las imágenes sea correcta y que correspondan con sus pies de ilustración). En ningún caso se aceptarán modificaciones mayores al texto.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Normas éticas de la publicación

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* cuidará que todas las partes (editores, dictaminadores y autores) cumplan con las normas éticas en el proceso de publicación. *Anales* sigue las normas éticas basadas en los estándares internacionales que son:

Los editores

1. Se comprometen a garantizar el anonimato de autores y dictaminadores durante el proceso editorial.
2. Se asegurarán de que todos los textos sean revisados por dictaminadores especialistas en su campo y deberán garantizar que el proceso editorial se lleve a cabo de manera transparente.
3. Se comprometerán a resguardar la libertad y objetividad académicas, a cumplir sus labores con eficacia y calidad.
4. Ante cualquier duda, consultarán al Consejo editorial de la revista.

Los dictaminadores

1. Cuidarán de asegurar la originalidad de los textos y denunciarán cualquier posibilidad de plagio.
2. La dictaminación de las colaboraciones es estrictamente anónima. Los dictaminadores deberán revisar con cuidado el texto que se les ha enviado dentro de los plazos establecidos y declinar en caso de no considerarlo dentro del ámbito de su competencia.
3. Se comprometen a no divulgar ni utilizar el contenido de un artículo que aún no ha sido publicado. La violación de este requerimiento ético será sancionado.
4. Deberán ser justos e imparciales y juzgar el trabajo según criterios estrictamente académicos.

Los autores

Se comprometen a firmar el formato de declaración ética que se les enviará al momento de recibir su artículo y a cumplir con las normas de conducta estipuladas a continuación:

1. El trabajo de investigación deberá ser original e inédito, es decir, no haber aparecido en algún otro medio impreso o digital ni haber sido puesto a consideración simultáneamente a otro organismo editor. No puede ser sometido un artículo que haya sido publicado aunque haya aparecido en un medio de poca circulación. En dado caso se deberá obtener la aprobación previa si se justifica con argumentos sólidos la publicación dual.
2. En caso de que el autor proponga una traducción al español de un texto previamente publicado, deberá fundamentar su pertinencia. Con base en ello, los editores, asistidos por el Consejo editorial, decidirán sobre su publicación.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

3. Se compromete a no incurrir en la autoría injustificada, que consiste en la inclusión como autores de personas cuyas contribuciones fueron mínimas o nulas en el proceso de elaboración del texto. El autor se compromete a dar crédito a las personas e instituciones que lo hayan apoyado en cualquier parte del proceso.

Sanciones

Las faltas éticas se castigarán dependiendo de su gravedad. En el caso de sospecha o acusación fundada de plagio, se instituirá un comité de ética compuesto por pares que investiguen las imputaciones y recomienden las sanciones. En caso de confirmación de plagio se procederá a retirar el artículo de la revista y se colocará una leyenda con los motivos por los cuales fue retirado.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Submission Guidelines for Authors

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* of the Universidad Nacional Autónoma de México is a biannual publication, specialized in theory and history of art and esthetics and open to all related disciplines. It includes research papers, critical analyses of documentary testimonies, reports on works of art, news items, biographical sketches, and reviews of publications within the field of artistic production in all its manifestations.

I. Requirements for the submission of manuscripts

1. When submitting a text, the author undertakes to sign the ethical declaration—which will be sent to him/her on receiving the material—in which the author assures that the work is an unpublished and original contribution, relevant to his/her discipline. The texts may be sent to anliie@unam.mx, or to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Texts are accepted in Spanish, English and Portuguese. Authors who wish to send a text in any other language are advised to make contact first with the editors.
2. Word files must be in double space, with margins of three centimeters and must represent the definitive version of the text. Articles should have an extension of between 25 and 40 pages; critical analyses of documentary testimonies and reports on works of art may have an extension of between 5 and 25 pages; in the case of reviews, news items and biographical sketches, between 3 and 10 pages. The first page must include the title and subtitle of the contribution, author's name and the institution to which he/she belongs. All divisions and section shall be indicated with headings aligned to the left and separated from the text by a blank line before and after. Textual quotations of more than five lines must be transcribed as a separate paragraph, without modifying the general spacing and in a font one point smaller than the text. Footnote references will take the form of superscript Arabic numerals in consecutive order placed immediately after punctuation marks.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

3. An abstract must also be included summarizing the contents of the article in a maximum of 140 words, as well as a résumé of the *curriculum vitae* of the author, in not more than 120 words (with name, academic post, e-mail, lines of research and publications). It is also necessary to provide between 5 and 7 keywords identifying the contents.

II. Critical apparatus

The critical apparatus (set of citations, references and footnotes that give academic rigor to the text) must follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*, whose "Quick Guide" can be consulted at: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Bibliographical references must include: Author (received name and surname in upper and lower case), *Title of the Book* (place: publisher, year), pages cited; for example: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. In the case of works by more than one author, only the first two are to be mentioned, followed by the Latin abbreviation *et al*.
3. When citing a particular chapter of a book: Author, "Chapter Title," in author, *Title of Book* (place, publisher, year), pages cited; for example: Jorge Sebastián Lozano, "*Veritas Filia tempori*: Gombrich y la tradición," in ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich*, *in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. References to printed journals should include: Author, "Title of Article," *Name of Publication* (respecting capitals) number of volume, part number (date of publication): pages cited; for example: Francisco Egaña Casariego, "Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York," *Archivo Español de Arte 86*, no. 343 (2003): 237-262. In the case of a newspaper: Author, "Title of the Article," *Name of Periodical*, volume, number, section, date, year, page; for example, Teresa del Conde, "Naturaleza herida: González Serrano," *La Jornada*, vol. 54, no. 24, sect. Opinión, August 20, 2013, 12.
5. Should the nature of the article require making references to works within the text, and hence use of the author-year system of documentation between brackets, authors are similarly requested to follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*; for example: (De La Fuente 1996, 114).
6. References to documents in archives are presented in the following manner: issuer; title of document; date; complete name of the archive when citing for the first time and (in brackets) the abbreviation that will be used thereafter; internal classification or location of the document and the folios consulted, for example: Archive of the Cabildo Catedral Metropolitano de México (henceforth ACCMM), *Actas de cabildo*, book 22, folio 3, January 7, 1684.
7. Websites are cited as follows: Author's name, "Title," direct link to the text ("consulted" and the date); example: Rocío Robles Tardío, "La metáfora y la huella del ferrocarril en

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier," www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consulted October 30, 2013).

8. For film references: Director, *Title of the film* (place: production company, year), duration; example: Federico Fellini, *La dolce vita* (Rome/Paris: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
9. References to sound recordings are formulated as follows: Name of composer, *Title*, director, recording company, year; for example: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Illustrations

1. A Word file will be sent as reference with the images and their corresponding captions numbered in the order in which they appear in the text, accompanied by the duly completed "Form for the submission of images." It is important to make sure that the images fulfill certain general requirements, such as: clarity, definition, good framing.
2. If plates, slides, or prints on photographic paper are submitted, the size must be at least 5 × 7 cm to ensure good printing quality. Once digitalized the original material will be returned.
3. In the case of submitting digital images, these must fulfill the following requirements: a) photographs and midtones: 300 dpi, in .tif format and 14 cm breadth; b) line drawings (maps, sketches, diagrams): 1200 dpi, in .tif format and 14 cm breadth. They must be delivered numbered in a CD (labeled with author's name, name of article and the date on which the disc was burned); or they can be sent by electronic mail or Dropbox in which case it is necessary that the files should be numbered in accordance with their captions.
4. Digitalized reproductions from books or journals are not accepted.
5. Captions: the numeration must be in accordance with the names of the submitted files, followed by: author, *Title of the work*, date, dimensions, place. Source or collection. Photographic credit © or details of the holder of the ownership rights over the image for publication on paper or in electronic form.
6. Reproduction rights: the author must remit licenses in writing, for both printed and online editions, permitting reproduction of those illustrations that require such authorization. Only where inter-institutional agreements exist between this Institute and other institutions involved may the permits be sought by the legal area of the Publications Department.

IV. Editorial process

1. Once reception of the text has been confirmed, the work will be submitted to a process of pre-selection by the editors of the journal so as to determine its thematic suitability. Once

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

the work has been rated as relevant for publication it will be submitted for anonymous peer review; in the case of research articles, documentary analysis, and studies of works of art, opinions will be sought from two specialists in the field; biographical sketches and reviews will be submitted to a single referee.

2. Referees shall be external to the journal's editorial team and shall have no relationship with the author. They must have completed studies of master's or doctorate level and have published at least one article of research, reflection or critical review related to the subject of the manuscript. They will be provided with an assessment form with which to express their opinion on the quality of the originals received.
3. Whatever the nature of the results, the contents of referees' opinions will be delivered to the authors. At all times the anonymity of both authors and evaluators will be respected.
4. The editors of the journal shall be empowered to request modifications to—or to reject—the contribution in attendance upon referees' determinations. Decisions may take the form: a) accepted without changes; b) accepted with suggestions for changes; c) accepted on the condition of carrying out the changes indicated; or d) rejected.
5. When attending to suggestions or conditions, the author shall highlight the changes made to his/her text. The editors will then review the modifications introduced by the author in relation to the suggestions or conditions made by referees, before proceeding—assuming that the suggestions or conditions have been fulfilled—to accept the work.
6. If the author disagrees with a referee's opinion, he/she can set forth the points of disagreement in writing. The editors of the journal, together with the editorial committee, will then evaluate the situation and, if necessary, request a third peer review.
7. The Universidad Nacional Autónoma de México requires authors to transmit intellectual ownership rights to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* for the effects of publishing the article and accompanying material both on paper and by electronic or any other technological media, for exclusively scientific or cultural and non-commercial purposes. Authors must therefore send back the duly completed and signed form for transmission of author's rights. This form will be sent by mail or e-mail in a PDF format during the process of galley proof revision.
8. Once the text has been approved and all previously indicated requirements have been met, the complementary material (images and reproduction licenses) will be checked. It is an obligation of the authors to resubmit any material that does not meet the quality requirement for printing.
9. If necessary, the editors may, subject to authors' agreement, request modifications in order to respect editorial design criteria.
10. Authors must undertake to check both galleys (in order to give their approval of the copy editing) and final page proofs (so as to corroborate that the sequence of images is correct and corresponds with the captions). In neither case will major modifications to the text be accepted.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Ethical norms of publication

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* shall ascertain that all parties (editors, referees and authors) comply with the ethical norms in the process of publication. *Anales* adheres to ethical norms based on international standards, which are:

The editors undertake:

1. To guarantee the anonymity of authors and referees during the editorial process.
2. To ensure that all texts are reviewed by specialists in the field and guarantee that the editorial process is carried out in a transparent manner.
3. To respect academic freedom and objectivity and to carry out their work with efficiency and to high standards of quality.
4. In case of doubt, to consult the editorial committee of the journal.

Referees shall:

1. Guarantee that submitted texts are original and alert to any possibility of plagiarism.
2. Ensure that opinions on the collaborations are maintained in strict anonymity. Referees shall review the texts sent to them with care and within the periods of time established and decline whenever they consider a text to lie outside the field of their competence.
3. Undertake not to divulge or make personal use of the contents of any article that has not yet been published. Violation of this ethical requirement shall be subject to sanction.
4. Be fair and impartial, judging the works in accordance with exclusively academic criteria.

Authors:

Undertake to sign the ethical declaration form which will be sent to them at the moment of receiving the article and to comply with the ethical guidelines which are listed as follows:

1. Shall guarantee that research articles are original and unpublished; i.e., have not appeared in any other printed or digital medium, nor have been offered simultaneously for consideration by another editorial body. No article that has been published beforehand may be submitted, even in the case of having appeared in a medium of very limited circulation. Exceptionally, notwithstanding, should strong grounds exist for dual publication, prior approval may be sought for the purpose with the support of solid arguments justifying the proposal.
2. In the case of an author proposing a translation into Spanish of a previously published text, he/she must offer convincing grounds for the relevance of the proposal. On that basis the editors, assisted by the editorial committee, shall decide whether to publish the work.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

3. Authors shall not take undue credit to commit any unjustified accreditation (consisting in the inclusion as authors of names of persons whose contribution to the drawing up of the text was minimal or inexistent). Authors shall likewise undertake to give credit to all those persons or institutions who have given support during any part of the process.

Sanctions

Ethical misdemeanors will be sanctioned in proportion to their seriousness. In the case of well-founded suspicion or accusation of plagiarism, a committee of ethics formed by peers will investigate imputations and recommend the sanctions to be imposed. In the case of confirmation of plagiarism, the article will be withdrawn from the journal and a notice will be inserted explaining the reasons for withdrawal.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director
IVÁN RUIZ

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI†, ELISA VARGASLUGO†, JORGE ALBERTO MANRIQUE†, ELISA GARCÍA BARRAGÁN†, EDUARDO BÁEZ MACÍAS†, ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ, LOUISE NOELLE, TERESA DEL CONDE†, ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC†, ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO†, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ, DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ, DENISE FALLENA MONTAÑO, MARIANA AGUIRRE, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO, JOAQUÍN BARRIENDOS, HIRAM VILLALOBOS, YARELI JAIDAR, ELSA ARROYO, DAFNE CRUZ PORCHINI, LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, CLAUDIO MOLINA, FLORENCIA SCANDAR, MANUEL ESPINOSA PESQUEIRA.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XLII, número 117 (otoño de 2020) se terminó de imprimir el 18 de septiembre de 2020, en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V. Composición tipográfica: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. El tiraje consta de 500 ejemplares.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117